

مركز المدار المعرفي للأبحاث والدراسات -الجزائر-



في اللغة والأدب

مجلة فصلية دولية محكمة

العدد الثالث أوت - 2019م/ 1439هـ







ISSN: 2661-765X

الإيداع القانوني: أوت 2018

مجلة مدارات في اللغة والأدب

مجلة فصلية دولية أكاديمية محكّمة تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
تصدرعن مركز المدار المعرفي للأبحاث والدراسات، الجزائر
الترقيم الدولي
ISSN:2661-765X
الإيداع القانوني أوت 2018
العدد الثالث أوت 2019



الهيئة العلمية الاستشارية

ترسل جميع المراسلات إلى مديرة ورئيسة هيئة تحرير مجلة مدارات في اللغة والأدب

د. علية بيبية

على العنوان الإلكتروني:

MadjalatMadarat@Gmail.com

العنوان البريدي للمركز:

تعاونية السنابل الذهبية العقارية، سكن رقم 52، المنطقة الحضرية الجديدة رقم 02،

تبسة، الجزائر

شروط النشر

ترحب مجلة مدارات في اللغة والأدب بنشر الأبحاث والدراسات الرصينة ذات المستوى الأكاديمي الراقي باللغة العربية ، ولذلك يسرنا دعوة كافة الأساتذة والباحثين في المؤسسات الجزائرية والأجنبية للمساهمة في إثراء المجلة، على أن يلتزم أصحابها بالقواعد التالية:

1 – أن لا يكون قد سبق نشره، وأرسل إلى مجلة أخرى.

2 – أن يرفق بملخصين أحدهما بلغة العربية والآخر بإحدى اللغتين الأجنبيتين (الإنجليزية – الفرنسية)، وأن لا يتجاوز الملخص حدود 150 كلمة، وأن يتضمن على الأقل خمس كلمات مفتاحية.

3 – أن يكتب بخط Sakkal majallah مقاسه 13 بالنسبة للمتن، وخط Sakkal majallah مقاسه 10 بالنسبة للهامش.

4 – أن يتم الإشارة إلى الهامش والإحالات أسفل كل صفحة، على أن تعرض قائمة المصادر والمراجع في نهاية المقال مرتبة هجائيا بحسب اسم الشهرة.

5 – أن تترك مسافة 1 سم بين الأسطر، وتكون هوامش الصفحة 2 سم من كل الجهات، وحجم الورقة عادي (B5).

6 – تتضمن الورقة الأولى لمادة النشر المعلومات الشخصية للباحث: اسمه ولقبه، رتبته الأكاديمية، تخصصه، الهيئة التي يتبع لها، رقم هاتفه وبريده الإلكتروني.

7 – مادة النشر تكون موثقة وفق النموذج المرجعي المعروف بـ «نموذج شيكاغو».

8 – أن يتم وضع الصور، الخرائط، الجداول والرسوم البيانية في متن المقال، على أن تتضمن مصادرها والروابط المشيرة لها.

9 – المقالات المنشورة في المجلة لا تعبر إلا عن رأي صاحبها.

10 – كل مقال لا تتوفر فيه الشروط لا ينشر مهما كانت قيمته العلمية.

11 – إخضاع مادة النشر للتدقيق اللغوي قبل إرسالها للمجلة.

-12 يكون حجم البحث بمعدل عشر صفحات إلى عشرين صفحة بما في ذلك الجداول والمرفقات من هوامش ومصادرومراجع.

-13 يرفق مع البحث تعهدا بجهد الباحث الشخصي

14– يحق لهيئة التحرير إجراء بعض التعديلات الشكلية على المادة المقدمة متى لزم الأمر دون المساس بالموضوع.

14 – المقالات المرسلة لا تعاد إلى أصحابها سواء نشرت أم لم تنشر.

15 – يحكم البحوث أساتذة مختصون في الجامعات ومراكز البحوث والدراسات.

16 – في حالة إبداء ملاحظات من طرف المحكمين، ترسل الملاحظات إلى الباحثين لإجراء التعديلات اللازمة خلال مدة أقصاها أسبوعان.

17– يتلقى صاحب المقال المنشور نسخة من العدد، إضافة إلى شهادة نشر.

19 – يسمح بالنقل أو الاقتباس مما تنشره المجلة، شريطة الإشارة إلى ذلك حسب القواعد العلمية المعمول بها في هذا الشأن.

20 – ترسل المقالات إلى العنوان الالكتروني التالي: madjala-madarat@gmail.com

كلمة رئيس التحرير

هذه إطلالة أخرى لمجلة مدارات في عددها الثالث، والتي تحتوي على موضوعات متنوعة في حقول اللغة والأدب، من إبداع مجموعة من باحثين وباحثات من الجزائر والوطن العربي. كل ما نتمناه أن تحقق مجلتنا مسارا ناجحا متواصلا، ينم عن روح علمية قائمة على أسس أكاديمية ممنهجة . في الأخير أجدد شكري لكل من ساهم في هذا العدد وأخص بالذكر الأستاذ الكريم الذي بفضله بلغت المجلة هذا البلوغ الحسن: عنتر رمضاني فتحية تقدير له.

د. علية بيبية

الفهـــرس



بنية التعالقات النصية في رواية -شعلة المايدة- لمحمد مفلاح

العزوني فتيحة جامعة وهران-1 أحمد بن بلة- الجزائر

ملخص :

تعود أحداث السرد في رواية شعلة المايدة" لـ"محمد مفلاح " إلى الفترة التاريخية الممتدة من شهر جوان 1772م وهو تاريخ زيارة الخليفة "محمد بن عثمان الكبير" إلى زمورة إلى مطلع تاريخ بداية انسحاب الإسبان من مدينة وهران سنة 1792 م أي أثناء الحكم العثماني للجزائر.

ويتكشف وعي "مفلاح" التاريخي في التقنية الكتابية التي توسلها ، حيث استوقفته سجلات هذه المرحلة التاريخية، غير أنه قام بتحويلها روائيا، أي بدل هويتها الأولى وأمدها بهوية جديدة. إن هذه العملية التحويلية الجديدة التي تستبدل هوية النص بهوية مغايرة تقيم تعالقا لغويا و جماليا بين جنسين كتابيين مختلفين. وتكمن جمالية النص في ذلك الجدل المضمر بين النص الروائي بتلويناته والسجل التاريخي.

Abstract:

The events of the narration in the novel of the torch of Al-Maida “belong to Muhammad Mafllah” to the historical period from the month of June 1772, the date of the visit of the Caliph “Mohammed bin Othman al-Kabir” to Zamora to the date of the beginning of the withdrawal of the Spanish from the city of Oran in 1792 during the Ottoman rule of Algeria .

The historical awareness of “Mafllah” is revealed in the written technique he sought. The records of this historical stage were stopped by him, but he transformed it into a novelist, instead of its first identity, and extended it with a new identity. This new transformation process, which replaces the identity of the text with a different identity, evaluates linguistically and aesthetically speaking between two different genres. The aesthetic of the text lies in the inherent controversy between the narrative text with its illustrations and the historical record.

تمهيد:

تقدم رواية " شعلة المايدة"[1] نفسها ضمن مسار الكتابة الروائية لدى الروائي الجزائري"محمد مفلاح" كنص تأسيسي لبنية نصية تستند في سجّلها إلى نصوص تاريخية سابقة عليها، فعبر126 صفحة من القطع المتوسط ، توسل الكاتب المراجع التاريخية لبناء متخيل روايته، سواء من منطلق مرجعي تناصي أو من منطلق تحويري تخييلي ، وتم استحضار ذلك كله من منظور استعادي للحكم العثماني في الجزائر، ليتحول النص إلى نسيج من الإحالات المرجعية، تعالقت لتبئر مدينة "وهران".

1 - محمد مفلاح، شعلة المايدة، دار طليطلة للنشر والتوزيع،2010.

إن إعادة تشخيص الحدث التاريخي في رواية "شعلة المايدة" وفق المنظور الخاص للكاتب هو تحريض للقراءة النقدية على استنطاق الوظائف والدلالات ، وهو ما نتوخاه في ضوء هذه المقاربة التي تتقصّد الوقوف على طبيعة التعالقات التي تجمع بين السجلين التاريخي والسردي في النص الروائي المنتخب للقراءة .مع الكشف عن المقصدية المتحكمة في ذلك، وكذا الاستفهام عن آليات تشغيل التاريخ ضمن سياق الانتاجية الروائية دون التضحية بالشرط الجمالي.

في ضوء ذلك تغدو معرفة المكونات النصية لرواية " شعلة المايدة" مدخلا رئيسا في تحديد التلوين الدلالي الخاص بهذا النص، لأن عالم الدلالات إنما "ينبني ضمن هذه المكونات ومن خلالها "[1] . وقد تحدد الإشكال معنا وفق الصيغة التالية: ماهي أهم المكونات التي يستند إليها النص في بنيته وفي انتمائه إلى هذا النوع الأدبي ؟ ثم ما هي مقاصده التاريخية واللغوية والجمالية؟

إذن سنخترق من خلال هذه المعالجة بنية التعالقات النصية في رواية "شعلة المايدة" ، انطلاقا من انتقائنا لثلاثة مكونات بدت لنا عائمة في السرد هي: مكون الحلم ، مكون الرحلة ومكون التاريخ. وسنجلي التعالقات اللغوية والجمالية بين هذه المكونات من خلال محاور ثلاثة هي:

أوقاع الحلم وسجلات التاريخ:

.الحلم باعث على الرحلة :

. تجليات التاريخ ضمن الأفق السردي:

أوقاع الحلم وسجلات التاريخ:

تنفتح رواية "شعلة المايدة" على شخصية "راشد" شاب من مدينة "غليزان "وهو يستحضر الرؤيا الذي رآها "السي جلول"صاحب زاوية مينة للمرة الثانية عن تحرير مدينة "وهران" من الغزو الإسباني. راشد اسم الشخصية المحورية ، وهو صاحب المقام الأول في الحضور السردي بالقياس إلى كل الشخصيات الأخرى ، خاض تجربة حيوية ظلت متدفقة ، حيث غطى السرد أكثر من عشرين عاما من عمره . وهو "شخصية صامتة، بسيطة تعرض أمام المتلقي بواسطة عين السارد، وظيفته السردية تنوب عنه في الكلام، نفذ مقترح الحلم أمام حضوره المتعالي كفكرة داخل وعي والده "سي الطاهر" .

يقول السارد." توقف راشد لحظة سوى فيها عمامته ذات الذؤابة القصيرة ثم واصل سيره الحثيث في الدرب الترابي الضيق إلى دوار العين . لقد أصبح يشعر بحالة من الفرح الممزوج ببعض القلق منذ اللحظة التي سمع فيها الشيخ جلول ، صاحب زاوية مينة ، يتكلم بهدوء عن رؤيا شهدها للمرة الثانية ."[2]

تربك هذه الافتتاحية (Incipit) متلقيها عندما تخيّب أفق انتظاره (La Déception d' attente) بمرجعية مغايرة للنموذج التاريخي. مما قد يعثّر عملية التلقي ذاتها. فضلا عن الفراغ المطلق(vide absolu Le)الذي يجد القارئ فيه نفسه بسبب البنية الحلمية التي تتصدر نصا روائيا تاريخيا . في الوقت نفسه فإن هذه الافتتاحية ستطبع النص بميسمها، باعتبارها ثروة الانطلاق عنها تنبثق

1 - سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء المغرب،(ط.1)،2008.،ص.28.

2 - محمد مفلاح، شعلة المايدة، ص.3

حركة السرد ، ليتموقع النص تبعا لذلك بين سؤال الحلم ومعطيات الواقع . هنا تنفتح البداية مباشرة على ما يؤكد هويتها لدى تمظهر هذه البنية الحلمية كمركز للتلاعب ببنيات المعنى وكثافته.

من جانب آخر فإن هذه الافتتاحية تمنح النص بعدا فنيا ، يبعدها عن صرامة التاريخ ، وهو ما يسوغ الشكل الذي تتخذه الرواية لاحقا. هنا تنتقل الكتابة من زمن غير روائي إلى زمن روائي بامتياز ، وهذا الانتقال يكون مصحوبا بانتقال القارئ من تلق سجل تاريخي إلى تلق أوقاع حلمية متخيلة. وكأن النص يستقوي بالحلم لإعادة الوعي الفني إلى مساره، وهو به إنما يشوش على المعرفة التاريخية . إن عمل الخيال هنا لا يأتي من فراغ فهو على حد تعبير ريكور يرتبط بالنماذج الني يوفرها التراث[1].

لقد خلقت الكتابة لنفسها علامة بها تم تحقيق التوازن ما بين التخييلي والتاريخي، فرواية "شعلة المايدة" من هذا المنظور علامة فنية في بيان هذا الحراك من وجهة البحث عن الحقيقة التاريخية من منظور فني مغاير للتاريخ، فـ" نص الزمن المستعاد لايقول ما يشاء ، بل ما شاءت له الكتابة المبدعة أن يقول".[2]

يشكل الحلم في النص نقطة البداية، ولأنه فائض في المعنى فإن حركة السرد تبني نفسها بالاستناد إليه . تأسيسا على ماسبق يبدو الحلم عنصرا ضمن نسق رمزي به يعلن السرد عن نواياه. وللحلم في سياق النص الروائي طاقة دلالية تحيل على سجلات رمزية بدل سجلات التاريخ ، فضلا عن كونه مرجعية مباشرة للعنوان نفسه "شعلة المايدة" ، وحضوره في افتتاحية الرواية مؤشر على ضرورة انتقال القارئ من حالة الفعل التاريخي الواقعي إلى حالة من الإستيهام الجمالي. فهو تمثيل للأحداث التاريخية في خطاب رمزي . به يتوجه النص وجهة خاصة ، وبه تخلق الكتابة عوالمها التي تنزاح كثيرا عن قوانين التجربة الواقعية ، مما يرمي بالمتلقي إلى الارتكاز على شعرية ما .

إن الوجدان الإنساني لشخصية "راشد" ووالده "الطاهر"... تبنيه الحكايات والشعائر الدينية ، والأحلام ...إنه رصيد ثقافي متعدد الإحالات ، من هذا المنظور نتصور أن الكتابة في اشتغالها على الحلم إنما تبحث عن مكامن القوة في الوعي المعرفي وأسباب الإقناع والتأثير في الوعي الجمعي الجزائري ضمن الصراعات الكبرى التي تتحرك في المجتمع . في ضوء تصورنا هذا يصبح الحلم وقودا لفاعلية الوعي ، وعنصرا مولدا للدلالات التي تمتزج بها الضغوطات الاجتماعية. وكأن بالكتابة تبحث في ذاكرة الشعب الجزائري الثقافية والرمزية ، انطلاقا من أوقاع الحلم التي تحتل موقعا خاصا ضمن الهرم الثقافي.

تمنح الصورة الحلمية لشخصية "راشد" إشباعا مخياليا على حد تعبير " فرويد"، فهي فرصة جديدة للتأمل والانفصال عن إكراهات الواقع المباشر، بها تتحرر المعاني. فالحلم هو الرغبة المنتجة لصور متجددة تحل محل الموضوع الواقعي وتدرجه ضمن قوانينها.

---

1 - بول ريكور، الوجود والزمان والسرد، ترجمة وتقديم : الغانمي (سعيد) ،(ط.1)، الدار البيضاء ،المغرب المركز الثقافي العربي ،ص.52.

2 - حسن المودن، الرواية والتحليل النصي –قراءات من منظور التحليل النفسي، منشورات الاختلاف ،(ط.1) ،2009 ، ص.231

الحلم في هذا النص حالة رمزية لا واعية ،غير أنها قابلة للتجسيد، من خلال الرحلة التي ستعزم عليها شخصية "راشد" ، انطلاقا من مكون الرحلة إذن تدخل أحلام الذات في صلب إنتاج المعنى لدى إبحارها في عوالم الرحلة.

2.الحلم منبع لحركة الرحلة :

عن الحلم تفيض الحركة السردية، ففي مقابل البنية الحلمية التي يلفها الغموض ، إذ لم يتمكن "راشد" من فك أسرارها ، هناك بنية أخرى تتبلور ضمن تسلسل حدثي يرصد السرد تحولاتها، فالحلم إذن استشراف لحركة سردية أخرى، إنها الرحلة .

إن الرغبة في الوصول إلى نقطة ما هي التي تفسر طبيعة هذا الإيقاع السردي للأحداث، ففكرة تحقيق الحلم تقتضي حركة في الزمان والمكان وتغيير للمواقع والحالات.

يبحر "راشد" في رحلته لتجسيد حلم الجماعة في تحرير مدينة "وهران" من الغزو الاسباني، إن رضى "راشد" وقبوله بمغامرة الرحلة كمقترح صادر عن والده "الطاهر" ، و الذي يعرضه السرد متسائلا:" متى يتغير الوضع ؟ "[1] يسكن في التفاصيل السلوكية التي تمثلها الطاعة والامتثال.

هذه الشخصية / الوالد "سي الطاهر" بقدرما هي ضعيفة جسديا بحكم تقدمها في السن ، وبقدر ما هي معدومة بحكم فقرها، إلا أنها تتبوأ بفضل صفة " الشيخ" رتبة ثقافية سياسية واجتماعية. إذن يؤهل الاسم المركب بكل وشائجه هذه الشخصية لأن تصبح بؤرة مركزية للصراع السردي حيث حولت مجرى السرد بفعل برنامجها السردي الذي سجّلت أول حضور لها فيه من خلال سؤال استراتيجي فاصل أطلقته من خيمتها البالية وهي تحاور أخاها "الحاج يحي" قلقة بخصوص الوضع السياسي في الجزائر.

تمتاز هذه الشخصية برصيد معرفي وذخيرة تناصية متماسكة مكنتها على المستوى النصي من قراءة إيجابية للمحيط الاجتماعي وسيرورة التاريخ العام. لقد أدركت أنها تنحدر نحو الموت فكلفت ابنها "راشد" أن يستعدّ للمشاركة في تحقيق حلم تطهير مدينة "وهران" من الغزو الاسباني وكذا تطهير ذاته من الجهل بالعلم.

"راشد" ذات اسمية ، لها دور تيمي، سلوكها محكوم بخطاطة سردية، انطلاقا من هذه الخطاطة السردية أصبحت هذه الشخصية متواجدة في مركز القصة التي تجاوزتها لتحكي عن الآخرين وليس عن نفسها. لذا نحسب أن "راشد " خانة معرفية تمكن المتلقي من فك البرمجة المسبقة للأفعال وتعينه على توقع ما يمكن أن يحدث.

في ضوء هذا التخريج يبدو لنا أن الخطاب السردي يستمد مشروعيته من الجماعة و"راشد" ذائب في الجماعة، بالتالي الخروج من الذات والالتحام بالجماعة هو استراتيجية خطابية منظمة . وإذا اعتبرنا شخصية "راشد" علامة إيديولوجية ذائبة في الجماعة، فإن هذه العلامة تحاول أن تقدم رؤيا للعالم بتعبير لوسيا قولدمان، لتكتسي صفة الشمولية في حقل التاريخ.

إن سلوك شخصية "راشد" وتبنيه لوظيفة الرحلة تحقيقا لحلم تحرير مدينة "وهران" من الغزو الاسباني، يخضع لبرمجة مسبقة تجتمع حولها مجمل الأدوار الاجتماعية من طلبة ، علماء

1 - محمد مفلاح، شعلة المايدة، ص.4.

ومشايخ ... وتفعيل حضور هذه الشخصية لا يكون إلا من خلال هذه الوظيفة السردية ، بل وتصبح "الرحلة" مبررا لحضورها.

إن مسار تحولات الرحلة سيفضي إلى تشكيل الأنا المعبأة بمشروع الجماعة ،عبر العناصر المنتجة لها ، من خلالها يتحدد الفعل الروائي ، فضلا عن كونها تكريس للحضور الفعلي لشخصية "راشد" يسجل من خلالها حضوره الثقافي في التاريخ من خلال فعل الكتابة التي أصبح يباشره في المدارس التي تردد عليها أثناء تنقلاته في "بايليك الغرب". بالتالي تصبح الرحلة بحسب منظورنا انفتاحا للقوى الإنتاجية للذات الجزائرية ممثلة في "راشد". وكأن النص يمجد الذات الجزائرية ويؤكد على خصوصيتها ودورها في صياغة التاريخ المحلي بدل العثمانيين. هي إرادة فنية واعية تريد أن تظهر السيرورة الحيوية للذات الجزائرية التي تحضر و تتحرك داخل النص معبأة بالقيم الروحية وأشكالها الرمزية . يقول باي بايليك الغرب :"تطوع خمسون ألف مجاهد في ظرف أسبوع في جيش البايليك لمحاربة الغزو الإسباني على وهران. "[1]

على امتداد زمن الرحلة تتبدل الأمكنة والشخصيات وتتوالد الأحداث، الأمر الذي يضفي عل هذا النص طابع المتعة والتشويق في المغامرة. ، بدءا من حركة "راشد" في الفضاء من زمورة إلى مازونة إلى معسكر، إلى الجزائر العاصمة إلى وهران ، ليعثر أخيرا على مبتغاه . وكأنه قصد إلى فهم ذاته في بعدها المتحرك وليس الثابت. عطفا على ما سبق يصبح مصدر لذة القراءة هو السيرورة التي تقود القارئ من رحلة إلى أخرى، إنها لعبة التأجيل بتعبير "جاك دريدا".

الرحلة في النص هي ذلك الفضاء الأصلي الذي يستوعب المسارات السردية القابلة للتحقيق ، هي كذلك القدرة على التحول إلى قوة ثورية تصنع تاريخها. الرحلة من منظور النص دائما تؤسس لاستراتيجية ثقافية توصف بأنها "ليست كتلة جامدة ولا ماهية ثابتة ، ولا عقلية متحجرة ، وإنما علاقة توتر مستمرة، وثمرة هذا التوتر الدائم بين الوعي والواقع ، والذات والموضوع ، والحاضر والمستقبل ، والحلم و الإمكان "[2]. من خلالها يستشعر القارئ أن هذه الذات الوطنية متواجدة في عمق السيرورة التاريخية. تتحرك لتصنع تاريخها.

يقول محمد الشلفي -وهو طالب في إحدى مدارس مازونة- لراشد: يبدأ التاريخ الحقيقي حين يستعد الإنسان لصنعه"[3].

إن الوصف بوصفه ممارسة نصية كثيرا ما يخفف الوطء عن المسار الثقيل للسرد ، لذا نلفي الكتابة قد أضفت حالة من الشاعرية على فضاء الرحلة عبر العديد من المشاهد الوصفية واللقطات التصويرية الطبيعية التي طفحت بعبق الموروث ، والطبيعة في النص لم توصف لذاتها ، "إنها هنا كما يجب أن تكون أو كما تود العين أن تراها"[4] . وفي ذلك تلميح من النص على أن "راشد" يعيش تاريخه عبر هذه الفضاءات دون غربة ، ويتأمل مكانه دون اغتراب. فأينما حل يتعايش مع المكان و الإنسان ، ويجد المأكل والمأوى، مثلما يجد المعلم ، الصديق والأنيس.

---

1 - محمد مفلاح، شعلة المايدة، ص.97

2 - برهان غليون، اغتيال العقل ،سلسلة صاد، موفر للنشر ،1990،ص.86.

3 - محمد مفلاح، شعلة المايدة، ص.104.

4 - سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، ص.182

ولدى إعادة بنائنا لعناصر هذه الشخصية لدى عملية التلقي لاحظنا أن طلب العلم هو مبرر الرحلة، بهذه الخطوة ينطرح أمامنا المعطى الثاني في التكوين الذاتي. ويواجهنا اسم "راشد" في كل مرة معبأ بأبعاد موجّهة للعبة البناء النصي حيث خلق السارد من صمتها بياضا ليفضح المتواري في سجلات التاريخ، لاسيما وأن هذه الشخصية تردّدت في تدوين سيرتها الثقافية والحضارية التي عاشتها على مدى سنوات لتمحو بذلك أثرها، وتسمح لخطاب السلطة العثمانية أن يتمركز بدلا من خطابها ، على أنه الخطاب الرسمي الأوحد. ونحسب أن السارد في "شعلة المايدة" قاوم صمت هذه الشخصية، بل و أنقذها من الغياب كاشفا عن إسهاماتها في صنع الجزائر حضاريا وثقافيا بحيل سردية نراها قد تجلت بشكل أكبر مع شخصية الصديق "محمد الشلفي الذي يقول في هذا الملفوظ السردي:".

"سجل راشد بعض أحداث الرحلة في أوراق صغيرة ظل يحتفظ بها في قرابه ولكنه لم يدون كل ملاحظاته ..." [1]

. 3 . تجليات التاريخ ضمن الأفق السردي:

تحمل رواية "محمد مفلاح "من الخصائص ما يرمي إلى تصنيفها رواية تاريخية ، فهناك الفترة التاريخية المحددة التي يدور فيها السرد والممتدة من شهر جوان 1772م وهو تاريخ زيارة الخليفة "محمد بن عثمان الكبير" إلى زمورة إلى مطلع تاريخ بداية انسحاب الإسبان من مدينة وهران سنة م 1792أي أثناء الحكم العثماني للجزائر.

تبحث شخصية "راشد" الصامتة عن تاريخ مخفيّ ، مما جعل الكاتب يشتغل عليها. ويبدو لنا أن "مفلاح" غامر بسؤاله رغبة منه في تسليط الضياء على تاريخ تحرير مدينة "وهران" من الغزو الإسباني أيام الحكم العثماني على يد الباي "محمد بن عثمان الكبير" . وكأن به بمساءلته لهذا التاريخ يرغب في معرفة نفسه وتعيينها. فضلا عن طموح كتابته إلى إبراز البنية العميقة للذات الجزائرية. والكتابة بذلك إنما تسعى إلى تأصيل ذاتها بوضعها للثابت والمطلق مثار تساؤل. من هذا المنظور تتفعّل الكتابة إلى أداة وظيفية " تريدنا أن نفكر في سبيل تأسيس معرفة بذواتنا و أوساطنا وعوالمنا ومصائرنا"[2].

من هنا راحت الكتابة الروائية تختبر هذه المرحلة التاريخية لتملأ بياضها، ففاضت "شعلة المايدة"، حيث خلقت مصائر شخصيات جديدة قديمة ضمن أفق تاريخي. وانخرطت في عصرها انطلاقا من شخصية "راشد" التي توخى الكاتب بها تعميق عنصر الدهشة لدى قرائه.

يرحل "محمد مفلاح " إلى أقاليم التاريخ ليقرأ أسئلته كأن به قد تحصف به الشك وجافاه اليقين بعد أن خذلته شعارات الزمن الذي يعيش في كنفه . من هنا نتصور أن الكتابة اصطنعت شخصية "راشد" لتعيد من خلالها إعادة بناء التاريخ وسد فجواته من منظور الكاتب على الأقل، والذي اجتهد في رصد الروح الحاسمة التي تملأ الوعي الإنساني الجزائري في هذه المرحلة. كما اجتهد في إدارة الحراك الاجتماعي والسياسي أمام إصرار قبائل البايليك على استقلال مدينة "وهران"، ومواجهتها للقوى المادية التي أحكم قبضتها الحكم العثماني ،من منطلق أن هذا الحكم يحرص على بقاء

1 - محمد مفلاح، شعلة المايدة، ص.102.

2 - م س، ص123

الوضع على ما هو عليه إن بالقضاء على المقاومة وإن بمحاولة استمالة القبائل واحتوائها ، وهو في ذلك يدافع عن مصالحه في الجزائر. وبناء على ماتقدم يترتب على هذه العلامات الإيديولوجية أن تجد صدى إيجابيا لدى المتلقي الجزائري الذي يتضاد فكره مع الفكر الانهزامي.

عطفا على ما سبق من معطيات قادنا إليها التحليل نحسب أن الرواية التي نختبرها محكي يبحث في منطقة المسكوت عنه واللآمفكر فيه. و الكتابة فيها تسعى وانطلاقا من النصية التاريخية المتمركزة في عمقها إلى إنتاج قيم بديلة عن تلك المتوارثة لا لتستعرضها ، ولكن" لتستعرض بها أسئلة الإنسان والزمن ، ولتعود عبرها إلى إثارة الخيارات الأخرى التي لم تتحقق"[1].

واستنادا إلى هذا التخريج تبرز هذه الرواية العلاقات المرتبكة بين الجزائريين والحكم العثماني. مثلما تبرز أجواء الصراع الذي طبع صيرورة الأحداث خصوصا مع القبائل المواجهة لنظام الحكم العثماني في الجزائر. مع امتثال الأتراك أخيرا للشرط التاريخي الذي كان يحيط بالباي "محمد بن عثمان الكبير" ، دون أن يفوت الكاتب تصوير الطبيعة الخيرة للباي "محمد بن عثمان".

يقول محمد الشلفي: "الجزائريون هم من شجعوا الباي محمد بن عثمان الكبير على الجهاد حتى تحرير وهران والمرسى الكبير ،وأشار إلى رباط المايدة ودور الطلبة في مقاومة الغزاة"[2] .

"لولا حماسة الشعب لما تحقق النصر" [3].

"الباي خاف أن تتمرد عليه القبائل فقرر أن يشق دربه نحو وهران"[4].

"لم يتحقق النصر إلى بتضحيات هؤلاء الأبطال"[5].

" العثمانيون وقفوا معنا ضد الحملات الصليبية ونحن نحترمهم لهذا السبب، ولا ننسى ما قدموه من تضحيات في مواجهة الغزاة الصليبيين ، ولكن ألا ترى أن الأتراك احتكروا لأنفسهم كل مناصب الحكم وحرموا منها آباءنا".[6]

وفي ضوء الملفوظات المدرجة أعلاه بدا لنا أن التركيب السردي للنص يخلق ضمن نسيج الكتابة شبكة من التعالقات بين مكونات النص ، من بنية التعالقات هذه ما بين المكونات الثلاثة التي استوقفتنا، نبني عالما يتميز بالاتساق والانسجام. فما سيقف عليه القارئ معنا هو أن تحقق الحلم يتعالق جماليا مع سجلات التاريخ ، وكلاهما يتعالقان مع مكون الرحلة، ، وأن بانتهاء الرحلة وتحرير مدينة "وهران" من قبل الطلبة المرابطين يفك لغز الحلم ، ويتوقف سيلان سرد التاريخ .

يقوم النص وفق التصور السابق على تعديل التعالقات انطلاقا من أشكال التحقق، ليكشف لنا من خلال مكوناته عن علاقات جديدة تعد إغناء للقيم المضمونية.

في ضوء ما حققناه يحق لنا أن نقول إن النص متعدد المقصديات، هذه المقصديات تظل قابلة للتجديد ضمن فرضيات جديدة للقراءة.

1- أقلمون (عبد السلام) ،2010، الرواية والتاريخ – سلطان الحكاية وحكاية السلطان ، (ط. 1)، بيروت ،لبنان ، دار الكتاب الجديد المتحدة،ص.246.

2 - محمد مفلاح، شعلة المايدة، ص .123

3- م س، ص .123

4 - م س،ص .124

5 - م س،ص .42

6 - م س،ص.35

إذن نحسب أن "محمد مفلاح" يحاور الماضي بمعرفة من الحاضر ، أي أنه ينظر إلى الماضي وهو زمن محدد ومحدود بزمن لاحق أكثر اتساعا وتعقدا. ففي مقابل حداثة اجتماعية زائفة تلغي الذات وهي تنفتح على الآخر ، هجس الكاتب بحداثة أخرى تمجد الذات الوطنية قبل أن تتوسل الآخر. من هنا نخول لأنفسنا القول إن النص يقوم بنقض الواقع القائم بواقع متخيل آخر، وفي خضم إعادة قراءته لتاريخ الذات الجزائرية ، يعيد بناء قصدية النص التاريخي من خلال خلق تعالقات جديدة في النص . وهو في تصورنا إنما يقاوم هشاشة الحاضر بعبق الماضي ومناجاة أطيافه.

ويتكشف وعي "مفلاح" التاريخي في التقنية الكتابية التي توسلها ، حيث استوقفته سجلات التاريخ غير أنه قام بتحويلها روائيا، أي بدل هويتها الأولى وأمدها بهوية جديدة. إن هذه العملية التحويلية الجديدة التي تستبدل هوية النص بهوية مغايرة تقيم تعالقا لغويا و جماليا بين جنسين كتابيين مختلفين. وتكمن جمالية النص في ذلك الجدل المضمر بين النص الروائي بتلويناته والسجل التاريخي.

جمع الكاتب بين شخصيات تاريخية وشخصيات متخيلة وكان فيما يفعل يمنح الشخصيات التاريخية أبعادا تخييلية تستمد حضورها من البنية الروائية ،أعطاها النص هوية جديدة في مقابل الهوية التي أمدها بها المؤرخ. وهو في ذلك إنما يبحث عن شكل روائي مغاير يوحي بالماضي ويطرح أسئلة الحاضر ، إذن ينتج النص معرفة تخص المجتمع الذي نعيش في أحضانه، مبعث الكتابة فيه هو الهوية المأزومة، فالنص يتوسل هوية أخرى بدل هوية الحاضر المأزومة ، هي مقاربة جمالية للذات الجزائرية وللتاريخ، أنعش الكاتب في إطارها نشاط الإرادة الجزائرية على الرغم من منطق التصادم إثر اعتداء الحامية التركية على الأعراش وتهديدها بالسلاح. فضلا عن رجال الديوان في "الجزائر العاصمة" الذين لم يكونوا متحمسين لمحاربة الإسبان في مدينة "وهران".

مصادر ومراجع البحث:

1. - أقلمون (عبد السلام) ،الرواية والتاريخ – سلطان الحكاية وحكاية السلطان ، (ط. 1)،2010 ، بيروت ،لبنان ، دار الكتاب الجديد المتحدة
2. -بول ريكور، الوجود والزمان والسرد، ترجمة وتقديم : الغانمي (سعيد) ،(ط.1)، الدار البيضاء ،المغرب المركز الثقافي العربي.
3. -سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء المغرب،(ط.1)، 2008.
4. -غليون (برهان)، اغتيال العقل ،سلسلة صاد، موفر للنشر،1990.
5. -مفلاح (محمد) ، شعلة المايدة، دار طلبطلة للنشر والتوزيع ،2010 .

بنية الخطاب الأنموذج في تفسير ابن عاشور
- قراءة في مدونَّات المتوكِّل-

د. خديجة الصافي جامعة الجوف (السعودية)

الملخص:

تتمايز الخطابات فيما بينها على اعتبارات كثيرة ،منها الأغراض ،ولأنّ الأغراض – أعني المعاني - تدور في النفس بدايةً ،لتتحقّق بعدها في ملفوظات صحيحة فصيحة تربط بينها علاقات نحوية ،وقد روعيت فيها الشروط البلاغية ،فإنّ تنوّع تلكم الخطابات يكون إمّا :بتنوّع في المعاني التقسيمية والمعجمية للكلم من جهة ،وبتنوّع لجهات التعليق فيما بين الكلم من جهة ثانية ،وبتغيّر في أشكال توزيع الكلم من جهة ثالثة ،لهذا عكف اللغويون حديثا استفادةً ممّن تقدّمهم على رصد البنية القارة لكل نوع من الخطاب في ضوء نظرية النحو الوظيفي ،ليرصد هذا البحث ما توصّلت إليه هذه النظرية في ثنايا تفسير ابن عاشور ؛إثباتا للبنية الأنموذج لكل خطاب في القرآن الكريم بوصفه معجزا بيانًا وعلمًا من جانب ،وإبرازًا للمنحى الوظيفي الذي انتهجه ابن عاشور قبل نقل أسس نظرية النحو الوظيفي إلى المغرب العربي ،بجُهد من اللغوي المغربي أحمد المتوكل أواخر القرن المنصرم من جانب آخر.

الملخص بالإنجليزية:

Abstract:

The speeches differ among themselves on many considerations, including the purposes, and And because the meanings are realized first, and then come the words second in the form of sentences are correct and clea, linking them the grammatical relations, and it was taken care of account the rhetorical conditions . The diversity of these speeches is either: diverse of words and its meaning , their place is different in the context.

The theory of functional grammar attempted to differentiate between the types of speeches. This research attempted to show this difference in the interpretation of Ibn Ashour, compared to what was written the Moroccan linguist al-Mutawakil.

تمهيد:

يُميَّز الخطاب عن الجملة في النّظريّات اللِّسانيّة الحديثة من نواحٍ مختلفة ؛من حيث :حجمه ،أو دلالته ،أوتداوله ، لهذا سمح هذا التّمايز بظهور ما سُمِّي بلسانيّات الخطاب(تحليل الخطاب) ،وهو مُسمًّى مقابلٌ للسانيّات الجملة لتجاوزه البحث في الجملة إلى البحث في الخطاب ،ولأن الخطاب القرآني أسمى الخطابات ،كانت بُناه -ولا تزال - نماذجَ للخطابات بأنواعها ،وهذا ما حاول ابن

عاشور(1) مرارا إثباته في تفسيره (التحرير والتنوير) ؛بانتهاجه للمنحى الوظيفي الذي تجاوز البنية إلى تحديد دورها من أجل تحقيق التواصل الفاعل ،وعليه لاحت حتمية التمييز بين الخطابات في هذا البحث ، بعد الإشارة إلى ماهية الخطاب في الدرس اللساني الحديث ،وقبل استعراضٍ لأهمِّ نماذجه آخرا .

تعريف الخطاب :

الخطاب والمخاطبة -لغةً- " مراجعة الكلام ، وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا ، وهما يتخاطبان...، وذهب أبو إسحاق إلى أن الخطبة عند العرب : الكلام المنثور المسجع ، ونحوه ...والخطبة ، مثل الرسالة ، التي لها أول وآخر"(2) .

فالكلام خطابٌ ،ولأنّ كلّ واحد منا يُخاطِب ويُخاطب ،وجب في الخطاب أن يكون مفيدا فائدة يحسن السكون عليها على حدِّ الكلام في عُرف النّحاة ،غير أنّ ما ذكره أبو إسحاق من شرط كون الكلام خطابا أن يكون نثرا أوّلا ،ومطرّزا ثانيا ،قد أضاف شرطا نراه ثانويا في تحقيق التواصل بالخطاب عامّة ،وهو كون لغة هذا الخطاب لغةً أدبيّة راقية ،ولا نرى هذه السِّمة شرطا إلا في مفهوم الخطبة الذي أُشير إليه بالرِّسالة أوّلا ؛لأنّها تحمل مضمونا هادفا ،ولأنّها تحتاج إلى مقدِّمة وخاتمة ثانيًّا.

بحسب ما يحقِّقه الخطاب من تواصل ظهر في مادته المعجميّة ،يمكن تعريف الخطاب اصطلاحا بتعريف المتوكل(3) له قائلا:" "هو كلّ مجموعة من الجمل يتمّ بها التّواصل بين مستعملي اللّغة"(4) ،فالخطاب كما يُلاحظ من خلال نظريّة النّحو الوظيفي(5) تجاوز القدرة اللّغويّة الّتي تندرج في حيِّزها الجملة إلى حيِّز الإنجاز ، والحديث عن الإنجاز حديث عن الأفعال الكلامية المُنشأة بمجرّد التّلفّظ بالخطاب. (6)

1- الطاهر ابن عاشور ابن عاشور هو : العلامة المفسر محمد الطَّاهر بن محمد بن محمد الطَّاهر بن عاشور ، ولد في تونس سنة (1296) هـ ، الموافق (1879) م ، وهو من أسرة علمية عريقة ،برز في عدد من العلوم ونبغ فيها ، كعلم الشريعة واللغة والأدب ، وكان متقنا للُّغة الفرنسية ، وعضواً مراسَلاً في مجمع اللغة العربية في دمشق والقاهرة ، تولى مناصب علمية وإدارية بارزة كالتدريس ، والقضاء ، والإفتاء ، وتم تعيينه شيخاً لجامع الزيتونة ،ألف عشرات الكتب في التفسير ، والحديث ، والأصول ، واللغة ، وغيرها من العلوم ، منها تفسيره المسمَّى اختصارا: " التحرير والتنوير" أما اسمه الكامل فهو: " تحرير المعنى السديد ، وتنوير العقل الجديد ، في تفسير الكتاب المجيد" ، " . ، و" مقاصد الشريعة " ، و" كشف المغطا من المعاني والألفاظ الواقعة في الموطأ " ، و" أصول الإنشاء والخطابة " ، و" النظر الفسيح عند مضايق الأنظار في الجامع الصحيح " ، وغيرها من الكتب النافعة،توفي في تونس سنة (1394) هـ ، الموافق (1973) م، عن عمر يناهز الـ (98) عاماً ،ينظر :محمد الطاهر ابن عاشور https://ar.wikipedia.org/wiki/..

2- لسان العرب ،مادة (خ.ط.ب).

3- د.أحمد المتوكِّل لغويٌّ مغربيٌّ مشهور رائد النّحو الوظيفي في العالم العربي ،نقل نظريّة النّحو الوظيفي إلى المغرب بداية الثمانينات ليقوم باستنباتها بدايةً ،فتأصيلها ، فالإسهام في تطويرها ،له مؤلفات عديدة في محورين اثنين ؛محور العلاقة بين الفكر اللّغوي القديم والدّرس اللّغوي الحديث، والمحور الثّاني وصف وتفسير ظواهر اللّغة العربية من منظور نظريّة النّحو الوظيفي ،وإمكان توظيف هذه النظرية في مجالات أخرى غير مجال وصف اللّغات، كما يسمى بالمجالات القطاعية، والمقصود بها ديداكتيك تعليم اللغات وتحليل النصوص على اختلاف أنماطها والاضطرابات اللغوية http://ar.wikipedia.org/wiki النّفسية إلى غي إر ذلك من القطاعات. ينظر:متوكل

4- من قضايا اللّغة في اللِّسانيات الوظيفيّة : بنية الخطاب من الجملة إلى النّص،أحمد المتوكل:18.

5- تربط هذه النظرية دراسة اللغة بقضايا اكتسابها وبالكليات اللغوية وبالنحو الكلي(العالمي) مع رصد لتطورها وسعيا إلى تحقيق الكفاية الإجرائية. ينظر: الوظائف المتوكل :50.

6- يُنظر :الأفعال الكلامية ،مسعود صحراوي :18.

فالإنجاز قد يكون بجملة واحدة كما هو الحال في الأمر نحو قولك: "اسكت" ،أو بما في معناها كما يُعبِّر عنه اسم الفعل: "صه" أي "اسكت" ،وإن كان المعمول به في هذه النّظريّة أنّ الخطاب هو كلّ مجموعة من الجمل يتمّ بها التّواصل بين مستعملي اللّغة" كما ذُكر آنفا ،ومن البديهي أن تستدعي عملية التّواصل مشاركَين اثنين ؛ متكلِّم ومخاطب ،وهما ذاتان مجرّدتان تشتركان في هذه العمليّة مشافهةً أو كتابةً ، وليس بالضّرورة أن يكون المتكلِّم هو النّاطق كما يوحي بذلك لفظه(أي المتكلِّم) ،لأنّ التواصل كتابةً خطابٌ لا يُلزم صاحبه بالكلام وهو يكتب ،أو قد يكون صاحبه في الأصل أبكم([1]) .

قد يأتي الخطاب إذن مرادفا للنّص ؛فيأتي على شكل سلسلة من الجمل يضبطها مبدآن ؛مبدأ الوحدة ومبدأ الاتِّساق أو التّناسق ،إلّا أنّ هذا المصطلح (أي النّص) يرى المتوكل استعماله منعدما في نظريّة النّحو الوظيفي ([2]) ؛ فيقول:" الخطاب يوحي أكثر من مصطلح النّص بأنّ المقصود ليس مجرد سلسلة لفظيّة (عبارة أو مجموعة من العبارات)تحكمها قوانين الاتِّساق الدّاخلي (الصّوتيّة والتّركيبيّة والدّلاليّة الصّرف) ،بل كلّ إنتاج لغوي يُربط فيه ربط تبعيّة بين بنيته الدّاخليّة وظروفه المقاميّة بالمعنى الواسع" ([3]) ؛فالنّص من المنظور الوظيفي معزول عن سياقه المقامي ،بعكس الخطاب - من المنظور نفسه – الذي يركِّز على دور المقام في فهم الخطاب.

عناصر الخطاب القرآني : من المعلوم أنّ الخطاب يتوفّر على عناصر متكاملة لإنشائه ،ولا يمكننا الحديث عن المُخاطب (وهو الله) ،لأنّه –وإن تعدّد وتنوّع في القرآن –يبقى المراد هو تحقيق الغرض الذي أراد الله تمريره لعباده وإن كان على لسان المشركين ،وسيأتي بيانه في ثنايا البحث ،أمّا ما بقي من هذه العناصر ،فهي:

أ-المخاطب: تنوّعت صفات المخاطب في القرآن الكريم ،ولأنّ القرآن قد نزل للهدي وللتشريع ،رأى ابن عاشور أنّ هذا الهدي قد يكون:

- واردا قبل الحاجة.

-قد يكون مخاطبا به قوم على وجه الزّجر أو الثناء أو غيرها.

-قد يكون مخاطبا به جميع من يصلح لخطابه .

وهو في جميع ذلك قد جاء بكليّات تشريعيّة وتهذيبيّة ،والحكمة في ذلك أن يكون وعي الأمّة لدينها سهلا عليها"([4]).

ب-البنية : وهي تمثِّل مستويات اللغة الأربعة (صوت وصرف وتركيب ودلالة) ،و تختلف بنية الخطاب باختلاف أغراضه من تعليمي إلى سردي إلى حجاجي إلى علمي ... وهلم جرا ،وإذا علمنا أنّه لن يصل المخاطَب إلى غرض المتكلم إلا بإلمامه بخصائص اللغة واستعمالاتها ،وهو ما يُعرف بالكفاية التفسيرية في أدبيات النّحو الوظيفي ، نجد ابن عاشور قد ظهر انتهاجه للمنحى الوظيفي في

1- ينظر: المصدر نفسه :18.

2- ينظر :الخطاب وخصائص اللغة العربيّة –دراسة في الوظيفة والبنية والنّمط-،أحمد المتوكل،أحمد المتوكل:22-21.

3- من قضايا اللّغة في اللِّسانيات الوظيفيّة : بنية الخطاب من الجملة إلى النّص،أحمد المتوكل:16.

4-المصدر نفسه:1/50.

تفسيره (التحرير والتنوير)([1])،في تشديده على المفسِّر لكتاب الله بوصفه حاملا للنّص الثاني – كون القرآن نصا أوّلا - ليبعده عن التفسير بالهوى ،فالأمر خطير لتعلّقه بتحليل الخطاب الإلهي من أجل تحقيق أغراضه ،لهذا بيّن ابن عاشور شروط المفسِّر - وإن كان للسّلف الفضل الكبير منها- حتى لا يوصف المفسِّر بالمترجم .

فامتلاك الكفاية التفسيرية ،هو امتلاك لكفايات ثلاثٍ مترابطة هي :الكفاية النفسية ،والكفاية النّمطية ،والكفاية التداولية([2]) ؛ أمّا الكفاية النفسية فهي تستدعي توافقا بين إنتاج العبارة من المتكلّم ،وتحقّق الفهم لدى المخاطب بما يتوافق مع مراد المتكلِّم ،ويراعي إنتاج هذه العبارة الأنماط التركيبية الواجب معرفتها عند كل من المتكلِّم والمخاطب ،وهي مراعاة قوانين اللغة الصرفية والنحوية والبلاغية ،وهذا ما عُرف بالكفاية النمطية .

تظهر الكفاية الأخيرة ،وهي الكفاية التداولية في استعمال اللغة ،وقد جمع ابن عاشور هذه الكفايات في المقدمة الثّانية "في استمداد علم التّفسير " قائلا:"....فاستمداد علم التّفسير للمفسِّر للعربي والمولّد ،من المجموع الملتئم من علم العربية وعلم الآثار ،ومن أخبار العرب وأصول الفقه ،قيل وعلم الكلام وعلم القراءات" ([3]) ،وهذه الشّروط أيضا هي ما اصطُلح عليها في نظريّة النّحو الوظيفي بشكل تفصيلي بالملكات الخمس وهي: اللغة ،و المعارف ،والثقافة ،والمنطق ،والإدراك ([4]) التي يجب توفّرها عند كلٍّ من المتكلِّم والمتلقِّي (المخاطب) لتتمّ عمليّة التّواصل في ظروفها المثلى.

ج-السِّياق المقامي في القرآن:

فمن الظّروف المقاميّة الواجب الإلمام بها لتفسير القرآن أسباب نزول بعض الآيات ؛فصياغة الآية ضمن فحوى خطابي يتماشى والخلفيّة المعرفيّة لدى المخاطب ،وهي معارف عامّة كأخبار العرب والأمم السّابقة والعلوم بوجه عام ،ومقاميّة تتمثّل في معرفة أسباب النّزول ،وسياقيّة يدخل السِّياق اللّغوي في تحديدها ؛كاختلاف أحوال المخاطبين ؛فمراعاةً لحال المخاطَب مسلمين أو كفّارا ،يدلِّل ابن عاشور عن سرِّ طي ذكر الضمائر والإيجاز في سياقات كثيرة من القرآن الكريم ؛كما تتكيّف الصِّياغة مع نوع الخطاب (علمي ،أوقصصي ،أو حجاجي،أو تعليمي...) ،ومع مخزون المتكلِّم والمخاطب معا ،اعتمادا على قاعدة معرفية مشتركة ([5]) ، يستخدمها المخاطب لتّحليل الخطاب ،ومصادر تلك المعلومات متعدِّدة يمكن حصرها في :

- مخزون المخاطب المعلوماتي العام .
-الخطاب السّابق (السِّياق اللّغوي) ،والموقف التّخاطبي (السِّياق المقامي) .
-العمليّة الاستدلاليّة المنتهجة في الحجاج بخاصّة .

1- "المقصود بالمنحى الوظيفي العربي هو التّوجه اللِّساني الذي يتّخذ نظرية النّحو الوظيفي إطارا عامًّا له ،والفكر اللّغوي العربي نحوا وبلاغة وأصول فقه وتفسيرا أصولا معادةٌ قراءتها " ، الخطاب وخصائص اللغة العربيّة –دراسة في الوظيفة والبنية والنّمط-،أحمد المتوكل 85.

2- من قضايا اللّغة في اللِّسانيات الوظيفيّة : بنية الخطاب من الجملة إلى النّص،أحمد المتوكل:62.

3- التّحرير والتّنوير، محمد الطاهر ابن عاشور، محمد الطاهر ابن عاشور:1/18.

4- ينظر : المصدر نفسه ،أحمد المتوكل:135 ،وينظر: من قضايا اللّغة في اللِّسانيات الوظيفيّة : بنية الخطاب من الجملة إلى النّص،أحمد المتوكل:37-36.

5- ينظر: المصدر نفسه: 19.

ويذكر المتوكِّل أيضا أنّ ورود الخطاب الواحد على كيفيات متباينة تباين الأفراد تحكمه ملكة سادسة ،هي الملكة الشِّعريّة الّتي تفرّق بين المتكلِّم العادي والمبدع ،ولا نقول شاعرا كما فضّل المتوكّل وصفه ،لأنّ تفرّد القرآن بخصائص فنّيّة ،كانت ومازالت محطّ الإعجاز البلاغي واللّغوي بوجه عام ،هو ما سعى جاهدا إلى استجلائه ابن عاشور في تفسيره للقرآن في مؤلّفه "التّحرير والتنوير".

أثبت ابن عاشور –مثلا- إعجاز القرآن البياني في مزيّة السّكت قائلا:" إنّ بلاغة الكلام لا تنحصر في أحوال تراكيبه اللّفظيّة ،بل تتجاوز إلى الكيفيّات الّتي تؤدّى بها تلك التّراكيب ،فإنّ سكوت المتكلّم البليغ في جملة سكوتا خفيفا ،قد يفيد التّشويق إلى ما يأتي بعده ،ما يفيده إبهام بعض كلامه ثمّ تعقيبه ببيانه ،فإذا كان من مواقع البلاغة نحو الإتيان بلفظ الاستئناف البياني ،فإنّ السّكوت عند كلمة وتعقيبها بما بعدها ،يجعل بعدها بمنزلة الاستئناف البياني وإن لم يكنه عينه" [1].

يُمثّل ابن عاشور للسّكت فيما ورد في قصّة موسى عليه السّلام في قوله تعالى: ﴿ وَهَلْ أَتَاكَ حَدِيثُ مُوسَى﴾ [طه:09] ،فإنّ الوقف على "موسى" يُحدث في نفس السّامع ترقّبا لما يبيّن حديث موسى ،إضافة إلى سجعة الألف فيما يليها من آيات (طوى ،طغى ،تزكّى...).

بنية الخطاب الأنموذج في تفسير ابن عاشور:

يمكن تصنيف الخطابات من حيث : الغرض (سردي ،علمي ،احتجاجي ،تعليمي ،ترفيهي) ،أو نوع المشاركة فيه (حوار بين اثنين أو أكثر ،مونولوج) ،أو طريقة المشاركة (مباشرة بالتّخاطب ،وشبه مباشرة بالكتابة ،وغير مباشرة بالهاتف أو عن طريق المذياع أو التِّلفاز) ،أو قناة تمريره (شفويّا ،بالكتابة) ،أو وجهه (موضوعي ، ذاتي) [2] إلى غير ذلك من التّصنيفات ،وفائدة التّصنيف تظهر في تحديد الخصائص الأسلوبيّة والبنية الدّاخليّة لكل نمط خطابي ،والّتي تميّزه عن نمط خطابي آخر [3] ،ولا يعني هذا التّصنيف أن تُعتمد في هذا المقام جهة واحدة لوصفه ،فالخطاب العلمي -مثلا- هو علمي بحسب الغرض و موضوعي من حيث وجهه.

ولأن الخطاب الإلاهي الذي اختار الله تعالى أن يكون بلسان عربي مبين ،مُظهِرا لوحيه ،ومستودَعا لمراده ؛بتلقي العرب أوّلا لشرعه وإبلاغ مراده لحكمة علمها ،فإنّ تقسيمه في هذا البحث يكون بالارتكاز على المقاصد الأصليّة (الأغراض) التي جاء القرآن لتبيانها ،وهي بحسب استقراء ابن عاشور لها ثمانية ،وللغزالي بعض منها في إحياء علوم الدين ،وُزِّعت في هذا البحث على هذا النّحو:

1- الخطاب التّعليمي:

يظهر من تحليل ابن عاشور لهذا النّمط أنّ التعليم تتجاذبه كلّ من السِّمتين الذاتية والموضوعية ؛فالذاتية تتجلى في موقف المتكلِّم من القضية [4] ،ولأنّ القرآن هو كلام الله ،كان إثباته ونفيه -عزّ زجل- للأحكام مُسلّمَة لا خيرة لنا فيها ،والإلمام بما يتعلّق بالأسلوبين (الإثبات والنفي) واجب على مفسِّر كتاب الله ،لأنّ الخطاب قد يتضمّن إصلاح الاعتقاد ؛بتطهير القلب من الأوهام والشِّرك،

1- التّحرير والتّنوير ،محمد الطاهر ابن عاشور ،محمد الطاهر ابن عاشور:1/117.

2- ينظر: من قضايا اللّغة في اللِّسانيات الوظيفيّة : بنية الخطاب من الجملة إلى النّص،أحمد المتوكل:21-20.

3- ينظر: المصدر نفسه: 23.

4- يرى المتوكل أنّ موقف المتكلِّم من القضيّة يوصف بالوجه المعرفي (مؤكد ،أو محتمل ،أو ممكن ،أو إثبات ،أو نفي). ينظر: من قضايا اللّغة في اللِّسانيات الوظيفيّة : بنية الخطاب من الجملة إلى النّص،أحمد المتوكل:47.

قال تعالى : ﴿فَمَا أَغْنَتْ عَنْهُمْ آلِهَتُهُمُ الَّتِي يَدْعُونَ مِن دُونِ اللّهِ مِن شَيْءٍ لِّمَّا جَاء أَمْرُ رَبِّكَ وَمَا زَادُوهُمْ غَيْرَ تَتْبِيبٍ ﴾[هود:101] ،فأُسند إلى آلهتهم زيادة تتبيبهم ،وليس من فعل الآلهة ولكنّه من آثار الاعتقاد بالآلهة.

يشير الإخبار أحيانا إلى الواجب والمستحب والمكروه من الأعمال(1) ،وذلك استعانة بالسياق بقرائنه ،ويكون هذا الفعل من مهام علماء الأصول ،هو من الخطاب التعليمي أيضا ؛ يشير إلى الأحكام الشرعية صراحةً بجملٍ خبرية اعتمادا على توجيه من أفعال مخصوصة كـ"لا ينبغي.." ، وتتبّع مواضعه في القرآن مع كون الخطاب صادرا من الذات الإلهية ؛

تبرز الذاتية أيضا في هذا النمط الخطابي في الأفعال الكلامية أو ما يُسمى بالقوة الإنجازية الحرفية منها والمستلزمة (2) ،وهي مناسبة جدا لهذا النمط لما تحمله من أوامر أونواهٍ واضحة ،من ذلك قول الله تعالى يعلّم نبيّه محمد عليه الصلاة و السلام ،فبُدئ الكلام بالتوكيد وخُتم بطلب صريح ؛نهيٌ في : ﴿إِنَّا أَنزَلْنَا إِلَيْكَ الْكِتَابَ بِالْحَقِّ لِتَحْكُمَ بَيْنَ النَّاسِ بِمَا أَرَاكَ اللّهُ وَلاَ تَكُن لِّلْخَآئِنِينَ خَصِيماً﴾[النساء:105] ،وأمر في قوله تعالى:﴿ وَأَنزَلْنَا إِلَيْكَ الْكِتَابَ بِالْحَقِّ مُصَدِّقاً لِّمَا بَيْنَ يَدَيْهِ مِنَ الْكِتَابِ وَمُهَيْمِناً عَلَيْهِ فَاحْكُم بَيْنَهُم بِمَا أَنزَلَ اللّهُ ﴾[المائدة:48] ،ولقد لاحظ ابن عاشور أنّ الأحكام قد جُمعت في القرآن "جمعا كليًّا في الغالب ،وجزئيًّا في المهم ،فقوله ﴿تبيانا لكل شيء﴾[النّحل:89] ،وقوله : ﴿الْيَوْمَ أَكْمَلْتُ لَكُمْ دِينَكُمْ وَأَتْمَمْتُ عَلَيْكُمْ نِعْمَتِي وَرَضِيتُ لَكُمُ الإِسْلاَمَ دِيناً ﴾[المائدة:03] ،المراد بهما إكمال الكليّات التي منها الأمر بالاستنباط والقياس". (3)

من الأمر الصّريح كذلك قوله تعالى: ﴿وَمِنْ حَيْثُ خَرَجْتَ فَوَلِّ وَجْهَكَ شَطْرَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ وَحَيْثُ مَا كُنتُمْ فَوَلُّوا وُجُوهَكُمْ شَطْرَهُ لِئَلاَّ يَكُونَ لِلنَّاسِ عَلَيْكُمْ حُجَّةٌ إِلاَّ الَّذِينَ ظَلَمُوا مِنْهُمْ فَلاَ تَخْشَوْهُمْ وَاخْشَوْنِي وَلأُتِمَّ نِعْمَتِي عَلَيْكُمْ وَلَعَلَّكُمْ تَهْتَدُونَ﴾ [البقرة 150] ،أو ما شاكله في الدلالة من جملة خبريّة في مثل قوله تعالى: ﴿وَلَكُمْ فِي الْقِصَاصِ حَيَاةٌ يَا أُوْلِي الأَلْبَابِ لَعَلَّكُمْ تَتَّقُونَ﴾ [البقرة 179] ،وقوله أيضا : ﴿وَمَا يُدْرِيكَ لَعَلَّهُ يَزَّكَّى﴾ [عبس 3] ،فالاستفهام ﴿وَمَا يُدْرِيكَ ﴾ بمعنى: "انظر فقد يكون تزكّيه مرجوًّا".(4)

فالأمر في القرآن إذا كان من الله أو على لسان أنبيائه ورسله يأتي لإصلاح وتعليم الفرد ،كما يأتي ضابطا لسياسة الأمّة وحافظا لنظامها ،كالإرشاد إلى تكوين الجماعة(5) ،في قوله الله تعالى:﴿وَاعْتَصِمُواْ بِحَبْلِ اللّهِ جَمِيعاً وَلاَ تَفَرَّقُواْ وَاذْكُرُواْ نِعْمَتَ اللّهِ عَلَيْكُمْ إِذْ كُنتُمْ أَعْدَاء فَأَلَّفَ بَيْنَ قُلُوبِكُمْ فَأَصْبَحْتُم بِنِعْمَتِهِ إِخْوَاناً وَكُنتُمْ عَلَىَ شَفَا حُفْرَةٍ مِّنَ النَّارِ فَأَنقَذَكُم مِّنْهَا كَذَلِكَ يُبَيِّنُ اللّهُ لَكُمْ آيَاتِهِ لَعَلَّكُمْ تَهْتَدُونَ ﴾[آل عمران:102] ،وقد يأتي هذا الأمر إيماءً بخبر مثبت مؤكّد ذي قوة إنجازية مستلزمة كقوله تعالى : ﴿إِنَّ الَّذِينَ فَرَّقُواْ دِينَهُمْ وَكَانُواْ شِيَعاً لَّسْتَ مِنْهُمْ فِي شَيْءٍ إِنَّمَا أَمْرُهُمْ إِلَى اللّهِ ثُمَّ يُنَبِّئُهُم بِمَا كَانُواْ يَفْعَلُونَ ﴾[الأنعام:159] ،وقوله : ﴿ وَأَمْرُهُمْ شُورَى بَيْنَهُمْ ﴾

1- وصفه المتوكل من الناحية الوظيفية بالوجه الحملي ،ودواله كثيرة كـ "يجب أن ،ينبغي أن .. ينظر: من قضايا اللّغة في اللِّسانيات الوظيفيّة : بنية الخطاب من الجملة إلى النّص،أحمد المتوكل:50.

2- ينظر: من قضايا اللّغة في اللِّسانيات الوظيفيّة : بنية الخطاب من الجملة إلى النّص،أحمد المتوكل:47

3- التّحرير والتّنوير ،محمد الطاهر ابن عاشور:1/40.

4- المصدر نفسه: 30 / 806.

5- ينظر: المصدر نفسه:1/40.

[الشّورى:38] ، ومن صوره أيضا يذكر ابن عاشور المبالغة في طلب الأمر على سبيل الحثّ قصد تعليم النّاس فقه المعاملات كما في قوله تعالى: ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِذَا تَدَايَنتُمْ بِدَيْنٍ إِلَى أَجَلٍ مُسَمًّى فَاكْتُبُوهُ وَلْيَكْتُب بَّيْنَكُمْ كَاتِبٌ بِالْعَدْلِ﴾ [البقرة 282]، إذ إنّ القصد من الكتابة بين المتداينين التوثق للحقوق وقطع أسباب الخصومات، لذا كان الأمر للتكرار على نحو ما أشار إليه الطاهر بن عاشور، لا سيما أنّ﴿ فَاكْتُبُوهُ﴾ معلّق بشرط على نحو ما سماه الأقدمون في عباراتهم نسخا."[1]

ومن صور النهي الصريح من أجل تهذيب الأخلاق قوله تعالى [2]: ﴿ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لاَ تُبْطِلُوا صَدَقَاتِكُمْ بِالْمَنِّ وَالأَذَى كَالَّذِي يُنفِقُ مَالَهُ رِئَاءَ النَّاسِ﴾ [البقرة 264] ،فقد جاء هذا النهي على صورة المجاز المرسل وفق علاقة المسبّبية ،كما وُظّف التشبيه من أجل المقابلة حتى يسهل على المتعلّم القياس ،فيعمل بما يُحسّنحاله ويبتعد عمّا عن طريق الله ،أمّا النهي في قوله تعالى : ﴿ وَلاَ تَنَازَعُواْ فَتَفْشَلُواْ وَتَذْهَبَ رِيحُكُمْ ﴾[الأنفال:46] فقد جيء به لتعليم الأمّة ما يجمع شملها.

لا يخلو الخطاب التعليمي أيضا من السِّمة الموضوعية التي يندرج تحتها كلّ ما لا علاقة له بموقف المتكلّم ،وقد لاحظ المتوكّل أنّه إن وُجد في موضع ما من الخطاب عبارة من العبارات الّتي تنمّ عن موقف المتكلّم من فحوى خطابه ،فإنّ ذلك - على لسان المتوكل- مؤشر للانتقال من نمط خطابي إلى نمط خطابي آخر ؛من سرد أو وصف موضوعي إلى سرد أو وصف ذاتي"[3] ،كما في أسلوب الالتفات ، وهو من أفانين الكلام ، "وهو نقل الكلام من أحد طرق التكلّم أو الخطاب أو الغيبة إلى طريق آخر منها"[4] ،وهذا ما يسمّيه ابن عاشور بالتّفنّن في أساليب القرآن ،"وهو من بداعة تنقّلاته من فن إلى فن بطرائق الاعتراض والتّنظير والتّذييل والإتيان بالمترادفات عند التكرير تجنّبا لثقل تكرير الكلم...،والإكثار من أسلوب الالتفات" [5] ،وهذا الأسلوب يكثر في الخطاب السّردي القصصي ،ولأننا نريد تحديد نموذج لبينة الخطاب التعليمي ،نرى أن القصص من تلك البُنى القرة في القرآن من أجل معرفة قصص وأخبار الأمم السّالفة ،وذلك للتأسي بصالح أحوالهم ،يقول تعالى : ﴿أُولَئِكَ الَّذِينَ هَدَى الله فَبِهُدَاهُم اقْتَدِه﴾[الأنعام:90] ،فظهر الالتفات في انتقال الكلام عن تلك الأمم إلى مخاطبة الرسول بوجوب الاقتداء بصالح أحوالهم ،فقال الله في موضع آخر : ﴿نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيكَ أَحْسَنَ القَصَصِ بِمَا أَوحَينَا إِلَيْكَ هَذَا القُرآنَ وَإِنْ كُنْتَ مِنْ قَبْلِهِ لَمِنَ الغَافِلِينَ ﴾[يوسف:03] ،ويأتي توظيف القصص أيضا في القرآن للتحذير من مساوئ الأمم السابقة ،قال تعالى: ﴿ وَتَبَيَّنَ لَكُمْ كَيْفَ فَعَلْنَا ﴾ [إبراهيم:45]،ومع أنّ نوع الخطاب قصّة إلاّ أنّه لا يخلو من التّعليم كما لاحظ ابن عاشور[6] ،وهنا يتحقّق تكامل الخطابات بأنواعها لتعليم النّاس دينهم بما ينفعهم في دنياهم وآخرتهم .

يظهر كذلك في الخطاب التعليمي أنّه خطاب مباشر[7] غالبا ،وقلنا غالبا لأنّ الخطاب ههنا ،هو

1- التّحرير والتّنوير ،محمد الطاهر ابن عاشور: 3 / 100.

2- المصدر نفسه: 26 / 127.

3- من قضايا اللّغة في اللِّسانيات الوظيفيّة : بنية الخطاب من الجملة إلى النّص،أحمد المتوكل :151.

4- ينظر:التّحرير والتّنوير ،محمد الطاهر ابن عاشور ،محمد الطاهر ابن عاشور:1/109.

5- ينظر: المصدر نفسه:1/116.

6- ينظر: المصدر نفسه:1/41.

7- ينظر :من قضايا اللّغة في اللِّسانيات الوظيفيّة : بنية الخطاب من الجملة إلى النّص ،أحمد المتوكل:266-265.

نص مقدّس (القرآن الكريم) ،وهو أيضا كم هائل من المعلومات ،تُلقى إلى المخاطب في دفعات لأغراض عديدة ،لكن ما يُميّزهذه المعلومات -في الخطاب القرآني- أنّها تصطبغ باللّمسة البيانية دائما ،كالإشارة لحضور المشار إليه في مثل قوله تعالى ﴿هَذَا نُزُلُهُمْ يَوْمَ الدِّينِ﴾ [الواقعة 56] ، بـ"هذا"، وهي الإشارة إلى ما ذكر من أكل الزقوم وشرب الهيم و الاستظلال باليحموم في الآيات التي سبقت هذه الآية ،على سبيل الاستعارة العنادية التهكمية ؛بأن أُسند النّزل إلى " هذا " (1) .

فالإعجاز بالقرآن من المقاصد الملازمة للخطاب القرآني بكل أنواعه ،وذلك لأنّه أُريد بالقرآن أن يكون آية دالّة على صدق الرّسول وتحدّيا لمعانديه ؛وبخاصة بالإعجاز البياني الذي وُجد في كل نمط خطابي (تعليمي ،علمي ،حجاجي..وهلم جرا)، من ذلك قوله تعالى:﴿قُلْ أَرَأَيْتَكُمْ إِنْ أَتَاكُمْ عَذَابُ اللَّهِ أَوْ أَتَتْكُمْ السَّاعَةُ أَغَيْرَ اللَّهِ تَدْعُونَ إِنْ كُنتُمْ صَادِقِينَ . بَلْ إِيَّاهُ تَدْعُونَ فَيَكْشِفُ مَا تَدْعُونَ إِلَيْهِ إِنْ شَاءَ وَتَنسَوْنَ مَا تُشْرِكُونَ﴾ [الأنعام 40 – 41] ،فيُعلِّل ابن عاشور كون الفاعل والمفعول واحدا في قوله تعالى: ﴿أَرَأَيْتَكُمْ﴾ ،في أنّ فعل الرؤية القلبية – وهو للتنبيه هنا – وقعت على المستفهم عنه الواضح والبادي لكل من يراه ؛فالمعنى أنّ المخاطب يعلم نفسه على الحالة المذكورة بعد ضمير الخطاب، ليكون المخاطب فاعلا أو مفعولا باختلاف الاعتبار ،وهذا من خصائص أفعال باب الظن التي أشار إليها النّحاة في كون فاعلها ومفعولها واحد ".(2)

تظهر في الخطاب التعليمي إضافة على السِّمةِ الذاتيةِ السِّمةُ الموضوعيةُ ؛فقد تضمّن القرآن أحكاما خاصّة بالفرد وأخرى تُعنى بالجماعة ،تورد هذه الأحكام بالطلب المباشر بالأمر أو النّهي ،أو ما يقوم مقامهما من الأسلوب الخبري ؛ فقوله تعالى : {وَالْمُطَلَّقَاتُ يَتَرَبَّصْنَ بِأَنفُسِهِنَّ ثَلاَثَةَ قُرُوَءٍ وَلاَ يَحِلُّ لَهُنَّ أَن يَكْتُمْنَ مَا خَلَقَ اللّهُ فِي أَرْحَامِهِنَّ إِن كُنَّ يُؤْمِنَّ بِاللّهِ وَالْيَوْمِ الآخِرِ وَبُعُولَتُهُنَّ أَحَقُّ بِرَدِّهِنَّ فِي ذَلِكَ إِنْ أَرَادُواْ إِصْلاَحًا وَلَهُنَّ مِثْلُ الَّذِي عَلَيْهِنَّ بِالْمَعْرُوفِ وَلِلرِّجَالِ عَلَيْهِنَّ دَرَجَةٌ وَاللّهُ عَزِيزٌ حَكُيم}[البقرة:228] ، ورد الحكم فيه بنصه مفصّلا بجمل خبرية كلها مثبتة ،ماعدا جملة منفية واحدة (ولا يحلّ) ،ومع ذلك تضمّنت الآية أوامر ونواهي ضمنية تعلِّم العرب ،أو من خالطهم من أهل الكتاب بما يناسب حالة عصر المخاطبين ،وما يؤهِّلهم إلى تلقي الشّريعة ونشرها ، وهو ما يُعرف بـ" علم الشرائع" و"علم الأخبار" . (3)

2- الخطاب الحجاجي: دعا القرآن في أكثر من موضع إلى إعمال الفكر من أجل إعلاء كلمة الحق ،فأشاد بالحكمة بقوله تعالى : ﴿ يُؤْتِي الْحِكْمَةَ مَن يَشَاءُ وَمَن يُؤْتَ الْحِكْمَةَ فَقَدْ أُوتِيَ خَيْراً كَثِيراً وَمَا يَذَّكَّرُ إِلاَّ أُوْلُواْ الأَلْبَابِ﴾[البقرة:269] ، فالحكمة هي ميزان العقول (4 ،لهذا كان البحث عن الأدلّة التي تقطع السبيل على المعاندين والمكابرين هو ضالة المحاجج في الحق ؛فكانت البنية النموذج لهذا الأسلوب في القرآن الكريم تظهر في أسلوب المقاولة (أي قل ...) ،وأسلوب المحاورة ،وكلاهما يهدف إلى التضييق على المعاند قصد إفحامه وإرغامه على قول الحق إن لم يشأ فعله ،من ذلك قصة إبراهيم عليه السلام مع النمرود مثلا غير أنّ القول كان محكيا وهو يؤدي الغرض كذلك أي التّحاج

1- التّحرير والتّنوير ،محمد الطاهر ابن عاشور: 27/311

2- ينظر: المصدر نفسه: 7 / 220 – 221.

3- المصدر نفسه:1/41.

4- المصدر نفسه:1/41.

فقال الله تعالى : {أَلَمْ تَرَ إِلَى الَّذِي حَآجَّ إِبْرَاهِيمَ فِي رِبِّهِ أَنْ آتَاهُ اللّهُ الْمُلْكَ إِذْ قَالَ إِبْرَاهِيمُ رَبِّيَ الَّذِي يُحْيِي وَيُمِيتُ قَالَ أَنَا أُحْيِي وَأُمِيتُ قَالَ إِبْرَاهِيمُ فَإِنَّ اللّهَ يَأْتِي بِالشَّمْسِ مِنَ الْمَشْرِقِ فَأْتِ بِهَا مِنَ الْمَغْرِبِ فَبُهِتَ الَّذِي كَفَرَ وَاللّهُ لاَ يَهْدِي الْقَوْمَ الظَّالِمِينَ}[البقرة:258] ؛ صُدِّرت هذه الآية باستفهام مجازي لدخوله على فعل الرؤية المنفي وقد ثبتت الرؤية الفعلية ،يقول ابن عاشور:" ومثله شائع في كلام العرب فجرى عند البلغاء مجرى الأمثال، إذ يجعلون الاستفهام على نفي فعل ،والمُراد حصول ضدِّه بحثِّ المخاطب على الاهتمام بتحصيله بتنبيهه([1])

،لهذا يمكننا القول أنّ خروج الاستفهام عن حقيقته قرينة على هذا النمط الخطابي ،خاصة إذا توالت هذه الاستفهامات من أجل إحداث التعجيب([2] في توزيع خاص يتضمن ما يفيد التنبيه كحروف النداء ،أو الأفعال الدالة على التّفكّر (هدى، رشد ،..هلم جرا) .

الاستدلال إذن قوام الحجاج ،وقد يكون الاستدلال تعليميا ،وبذلك تتوافر بعض عناصر الخطاب التعليمي ،وهومن أساليب نقل المعارف وترسيخها ،وُجد هذا النّمط في القرآن لبيان علل بعض الأحكام ،من ذلك بيان العلة من تحريم التّبني في قوله تعالى {مَّا جَعَلَ اللَّهُ لِرَجُلٍ مِّن قَلْبَيْنِ فِي جَوْفِهِ وَمَا جَعَلَ أَزْوَاجَكُمُ اللائِي تُظَاهِرُونَ مِنْهُنَّ أُمَّهَاتِكُمْ وَمَا جَعَلَ أَدْعِيَاءكُمْ أَبْنَاءكُمْ ذَلِكُمْ قَوْلُكُم بِأَفْوَاهِكُمْ وَاللَّهُ يَقُولُ الْحَقَّ وَهُوَ يَهْدِي السَّبِيل .ادْعُوهُمْ لآبَائِهِمْ هُوَ أَقْسَطُ عِندَ اللَّهِ فَإِن لَّمْ تَعْلَمُوا آبَاءهُمْ فَإِخْوَانُكُمْ فِي الدِّينِ وَمَوَالِيكُمْ وَلَيْسَ عَلَيْكُمْ جُنَاحٌ فِيمَا أَخْطَأْتُم بِهِ وَلَكِن مَّا تَعَمَّدَتْ قُلُوبُكُمْ وَكَانَ اللَّهُ غَفُورًا رَّحِيمًا}[الأحزاب:5-4].

وقد يكون الاستدلال جدليا ،فيسعى فيه صاحبه إلى استغلال المعطيات من المجيب لنفيها ،ويبقى المجيب مُصرّا على الإثبات كجدال المعاندين من الكفار ،أو قد يكون الاستدلال نقديا كقصة إبراهيم مع النمرود ،وذلكم كله من أجل التبكيت ،أو الإيقاع في الخطإ [3] ،أو إحداث التعجيب ،فهذه أغراض تجرّ إلى أخرى تدعو إلى التوحيد إذا ما جاء هذا النّمط في القرآن الكريم ،وهذا ما بيّنه ابن عاشور في أكثرمن موضع .

3- الخطاب العلمي:

صنّفت نظرية النّحو الوظيفي الخطاب العلمي في كونه موضوعيا لانعدام السِّمات الذّاتية (الانفعاليّة خاصّة) بشكل واضح ،كما أنّه لا وجود للقوّة الإنجازيّة المستلزمة (معنى المعنى والصور البيانية) الّتي تظلّ من خصائص الخطاب الذّاتي ،فالقوة الإنجازيّة الوحيدة الممكنة في هذا النّمط هي القوّة الإنجازيّة الحرفيّة "الإخبار"([4]) بجمل علمية ، أمّا عن البنية النموذج لهذا النمط في القرآن ،فتظهرعلى شكل معان حكميّة وإشارات علمية ،وقبل نزول الوحي لم يكن للعرب علم سوى الشعر ،وما تضمّنه من الأخبار([5]) ، لهذا لاحظ ابن عاشور بتفسيره لكتاب الله أنّ القرآن قد اشتمل على صنفين من العلم ؛ علم اصطلاحي وعلم حقيقي ،فالاصطلاحي ما تواضع الناس

1- يقول ابن منظور:"قال بعضهم:ألم تر؟،أ لم تُخبر؟ ،وتأويله:"أعلن قصّتهم"...هي كلمة تقولها العرب عند التعجب من الشيء،وعند تنبيه المخاطب،أي: "ألم تعلم لفعلهم؟،أ ولم ينته شأنهم إليك؟ .لسان العرب ،ابن منظور ،مادة(ر أ ي).

2- معرفة بنى التعجيب تكون متاحة بعد نشر بحث :"بنية التعجيب في القرآن الكريم" للباحثة :"د. خديجة محمد الصافي.

3- يُنظر :مطارحات في الحجاج التأويلي ،علي الشبعان ،مكتبة المتنبي 1436 :163-162.

4- ينظر: من قضايا اللّغة في اللّسانيات الوظيفيّة : بنية الخطاب من الجملة إلى النّص،أحمد المتوكل: 242.

5- التّحريروالتّنوير ،محمد الطاهرابن عاشور ،محمد الطاهر ابن عاشور:1/125.

في عصر من العصور على أن صاحبه يعدّ عالما ،وهذا قد يتغيّر ويختلف باختلاف الأمم والأقطار ولا تخلو منه أمّة ، أمّا " العلم الحقيقي فهو معرفة ما بمعرفته كمال الإنسان ،وما به يبلغ إلى ذروة المعارف وإدراك الحقائق النّافعة عاجلا وآجلا ،وكلا العلمين كمال إنساني ،ووسيلة لسيادة أصحابه على أهل زمانهم ،وبين العلمين عموم وخصوص من وجه ،وهذه الجهة خلا منها كلام فصحاء العرب ،لأنّ أغراض شعرهم كانت لا تعدو وصف المشاهدات والمتخيّلات والافتراضات المختلقة ،ولا تحوم حول تقرير الحقائق وفضائل الأخلاق ،التي هي أغراض القرآن"([1]) .

أمّا النوع الأوّل فيرى ابن عاشور أنّه لا يحتاج إلى "كد فكر ولا يقتضي نظرا ،فإنّ مبلغ العلم عندهم يومئذ علوم أهل الكتاب ،ومعرفة الشرائع والأحكام ،وقصص الأنبياء والأمم وأخبار العالم ،.... لهذا يقلّ في القرآن التعرّض إلى تفاصيل أخبار العرب ،لأنّ ذلك أمر مقرّر عندهم معلوم لديهم ،وإنمّا ذكر قليل منه على وجه الإجمال على معنى العبرة والموعظة بخبر عاد وثمود وقوم تبّع"([2]) ،وأمّا النوع الثّاني من إعجازه العلمي فيقسّمه ابن عاشور إلى قسمين :"قسم يكفي لإدراكه فهمه وسمعه ،وقسم يحتاج إدراك وجه إعجازه إلى العلم بقواعد العلوم ،فينبلج للناس شيئا فشيئا انبلاج أضواء الفجر ،على حسب مبالغ الفهوم وتطوّرات العلوم ،وكلا القسمين دليل على أنّه من عند الله ،لأنّه جاء به أمِّي ،في موضع لم يعالج أهله دقائق العلوم ،والجائي به ثاو بينهم لم يفارقهم"([3]) ،والنّوع الثّاني هو أعلى درجات الإعجاز العلمي بوصفه مُقرًّا لنتائج البحوث العلميّة المتطوِّرة ،والتّركيز عليه في التّفسير زاد من معتنقي الدين الإسلامي من غير العرب.

4- الخطاب القصصي:

يختلف القصص القرآني عن غيره من القصص في كونها –يقول ابن عاشور-" لم تُسق مساق الإحماض(الإفاضة فيما يؤنس) ،وتجديد النّشاط ،وما يحصل من استغراب مبلغ تلك الحوادث من خير أو شر ؛لأن غرض القرآن أسمى وأعلى من هذا ،ولو كان من هذا لساوى كثيرا من قصص الأخبار الحسنة الصادقة ، فما كان جديرا بالتّفضيل على كلِّ جنس القصص ....،إن في تلك القصص لعبرا جمة وفوائد للأمة "([4])،لذا سيقت القصص في القرآن مفرّقة موزّعة على مقامات تناسبها ،لأن معظم الفوائد الحاصلة منها لها علاقة بذلك التّوزيع ؛فلم تأت متتاليّة متعاقبة في سورة أو سور كما يكون كتاب تاريخ ،ليأخذ القرآن من كل قصّة أشرف مواضيعها ،ويعرض عمّا عداها ،تنزيها للقرآن عن قصد التّفكّه بالقصص ،فهو بالخطابة أشبه ([5]) ،ليتفرّد القرآن بأسلوب خاص في السّرد القصصي ،ذكر أهمّ خصائصه ابن عاشور بعد تحليل وظيفي له ،تُلخّص فيما يلي([6]):

1- بُثّ القصص القرآني بأسلوب بديع ؛ فمع المحافظة على الغرض الأصلي الذي جاء به القرآن (التشريع و التفريع)، سيقت القصص للاتِّعاظ بها ،فاشتملت على قصارى علم أهل الكتاب في ذلك العصر (معرفة أخبار الأنبياء وأيّامهم ،وأخبار من جاورهم من الأمم) ،وذلك تحدّيا لأهل الكتاب

1- المصدر نفسه:1/126.

2- المصدر نفسه:1/126.

3- التّحرير والتّنوير ،محمد الطاهر ابن عاشور ،محمد الطاهر ابن عاشور:1/127.

4- ينظر: المصدر نفسه:1/64.

5- ينظر: المصدر نفسه:1/64.

6- المصدر نفسه:69-1/64.

،وتعجيزا لهم بقطع حججهم على المسلمين ،وبذكر شرائع الأنبياء مع تهميش لبعض التّفاصيل في قصِصِها ،وهذا" من أسلوب القرآن في هذا الغرض ؛ أنّه لا يتعرّض إلا إلى حال أصحاب القصّة في رسوخ الإيمان ،وضعفه ،وفيما لذلك من أثر عناية إلهية أو خذلان ،وفي هذا الأسلوب لا تجد في ذكر أصحاب هذه القصص بيان أنسابهم أو بلدانهم ؛إذ العبرة فيما وراء ذلك من ضلالهم أو إيمانهم ،وكذلك مواضع العبرة في قدرة الله تعالى في قصة أهل الكهف....فلم يذكر أنّهم من أي قوم ،وفي أي عصر ،كذلك قوله فيها:﴿فابعثوا...﴾،فلم يذكر أية مدينة هي ،لأنّ موضع العبرة هو انبعاثهم ،ووصول رسولهم إلى المدينة إلى قوله:﴿وكذلك أعثرنا...﴾" [1] ، فيُتّعظ بالقصص إذن في معرفة ترتّب المسبّبات على أسبابها في الخير والشّر ،والتّعمير والتّخريب ،لتقتدي الأمّة بالأمم السّابقة ،وترقى همتها إلى السعي إلى السيادة بما تحصِّله من فوائد في تاريخ التشريع والحضارة المدنية ،وتَحذَر بما لحق بالأمم الضّالة، لأنّ قوة الله فوق كل قوة.

2- تكرار القصّة في سور كثيرة له فوائد عديدة ،فالقرآن –كما وصفه ابن عاشور توظيفا –"هو بالخطب والمواعظ أشبه منه بالتآليف ،وفوائد القصص تجتلبها المناسبات ،فتُذكر القصة كالبرهان على الغرض المسوقة هي معه ،فلا يعدّ ذكرها مع غرضها تكريرا لها ،لأن سبق ذكرها إنما كان في مناسبات أخرى ،كما لا يقال للخطيب في قوم ،ثمّ دعته المناسبات إلى أن وقف خطيبا في مثل مقامه الأوّل ،فخطب بمعان تضمّنتها خطبته السّابقة ،إنّه أعاد الخطبة ،بل إنّه أعاد معانيها ولم يعد ألفاظ خطبته ، وهذا مقام تظهر فيه مقدرة الخطباء ،فيحصل من ذكرها هذا المقصد الخطابي ،ثم تحصل معه مقاصد أخرى"[2] .

إذن تختلف بنية القصة تبعا لاختلاف مقامات سوقها بكلِّ مكوّناتها(حال المخاطب ،الغرض ،الزّمان ، المكان) ، فحال المخاطب بين الكفر والإيمان ،لذا تساق القصة تارة إلى المشركين ،وتارة إلى أهل الكتاب ،وتارة تساق إلى المؤمنين ،وتارة إلى كليهما ،وقد تساق للطّائف من هؤلاء في حالة خاصّة ،ثمّ تساق إليها في حالة أخرى ،فتختلف حكاية القصّة الواحدة منها بأساليب مختلفة ،ويذكر في بعض حكاية القصة الواحدة مالم يذكر في بعضها الآخر ،مع تفاوت بين الإطناب والإيجاز على حسب المقامات ،بـ"تجنب التطويل في الحكاية الواحدة ،فيقتصر على موضع العبرة منها في موضع ،ويذكر آخر في موضع آخر ،فيحصل من متفرّق مواضعها في القرآن كمال القصّة أو كمال المقصود منها ،وفي بعضها ما هو شرح لبعض ....،ومنها ما يكون بعض القصّة المذكور في موضع مناسبا للحال المقصود من سامعيها ،ومن أجل ذلك تجد ذكرا لبعض القصّة في موضع ،وتجد ذكرا لبعض آخر منها في موضع آخر ،لأنّ فيما يذكر منها مناسبة للسِّياق الذي سيقت له " [3] ؛ فقصّة بعث موسى مثلا بُسطت في سورة طه ،وسورة الشعراء ،و أوجزت في آيتين في سورة الفرقان: ﴿ وَلَقَد آتَيْنَا مُوسَى الْكِتَابَ وَجَعَلْنَا مَعَهُ أَخَاهُ هَارُونَ وَزِيراً ، فَقُلْنَا اذْهَبَا إِلَى الْقَوْمِ الَّذِينَ كَذَّبُوا بِآيَاتِنَا فَدَمَّرْنَاهُمْ تَدْمِيراً ﴾ [الفرقان:35] ،لهذا يرى ابن عاشور أنّ ذكر القصة خارج السياق القرآني ،قد يكون له قصد وهو التنبيه على خطأ المخاطبين فيما ينقلونه من تلك القصة ،وقد لا يكون من

1- التّحرير والتّنوير ،محمد الطاهر ابن عاشور ،محمد الطاهر ابن عاشور:1/66.

2- المصدر نفسه:1/68.

3- التّحرير والتّنوير ،محمد الطاهر ابن عاشور ،محمد الطاهر ابن عاشور:1/69.

ذكرها أي قصد .

3- إنّ سوق القصص في مناسباتها يكسبها صفتين :صفة البرهان ،وصفة التبيان ،فكان لأسلوب القصّاصين في سوق القصص لمجرّد معرفتها ، وكما قال ابن عاشور أسلوب القصص في القرآن قاضٍ للوطرين ، وهو أسلوب معبّر عنه بالتّذكير وبالذِّكر في الآيات .

4- أسلوب التوصيف والمحاورة في حكاية القصص سلوك لم يكن معهودا للعرب ،فكان مجيؤه في القرآن ،وفي البلاغة العربية ابتكارا لأسلوب جديد شديد التّأثير في نفوس أهل اللسان ،كحكاية أحوال النّاس في الجنّة والنّار والأعراف في سورة الأعراف (1) ،وكأسلوب الوصف المباشر نقلا لحال ادّعاء "فرعون" - مثلا- للسّلطة ،فيما قاله الله تعالى على لسانه :﴿وَنَادَى فِرْعَوْنُ فِي قَوْمِهِ قَالَ يَاقَوْمِ أليسَ لِي مُلْكُ مِصْرَ وَهَذِهِ الأَنْهَارُ تَجْرِي مِنْ تَحْتِي أَفَلاَ تُبْصِرُونَ﴾ [الزخرف: 51] ما يتمحّض عنه احتمالان لوظيفة الظرف "تحت"؛ في قوله﴿ تَجْرِي مِنْ تَحْتِي ﴾ ، أحدهما -يذكر ابن عاشور- أن يكون فرعون قد ادّعى أنّ النِّيل يجري بأمره، فيكون "من تحتي "كناية عن التّسخير كما في قول النّاس: " دخلت البلدة الفلانية تحت الملك فلان"، والاحتمال الثّاني أنّ فرعون أراد بقوله ذاك أنّ النِّيل يجري في مملكته من بلاد أسوان إلى البحر، فيكون في "تحتي" استعارة للتّمكّن من تصاريف النيل ،كالاستعارة في قوله تعالى: ﴿قَدْ جَعَلَ رَبُّكِ تَحْتَكِ سَرِيًّا﴾ [مريم 24] على تفسير" سريّا " بنهر، ويجوز أن يكون المراد بالأنهار مصبّ المياه التي كانت تسقي المدينة والبساتين التي حولها، وأنّ توزيع المياه كان بأمره في سدود وخزانات ،فهو يُهوِّل عليهم بأنّه إذا شاء قطع عنهم المياه(2).

5- نُسج نظم القصص القرآني على أسلوب الإيجاز ليكون شبهها بالتّذكير أقوى من شبهها بالقصص ،مثال ذلك قوله تعالى : ﴿ فَلَمَّا رَأَوْهَا قَالُوا إِنَّا لَضَالُّونَ {26} بَلْ نَحْنُ مَحْرُومُونَ {27} قَالَ أَوْسَطُهُمْ أَلَمْ أَقُل لَّكُمْ لَوْلَا تُسَبِّحُونَ﴾ "فقد حكيت مقالته هذه في موقع تذكيره أصحابه بها ،لأن ذلك محز حكايتها ، ولم تحك أثناء قوله: ﴿ إِذْ أَقْسَمُوا لَيَصْرِمُنَّهَا مُصْبِحِينَ ﴾ [القلم 17] ،وقوله: ﴿فَتَنَادَوا مُصْبِحِينَ . أَنْ اغْدُوا عَلَى حَرْثِكُمْ إِنْ كُنتُمْ صَارِمِينَ﴾ [القلم 21، 22] ".(3) ، فيرى ابن عاشور في تفسيره الآيتين السّابقتين أنّ " إن " تأتي للدلالة على اليقين لأغراض بلاغية كالتذكير ؛فقولهم : ﴿ إِنْ كُنتُمْ صَارِمِينَ﴾، "ليس بشرط تعليقٍ، ولكنّه مستعمل في الاستبطاء، فكأنّهم لإبطاء بعضهم في الغدو قد عدل عن الجذاذ ذلك اليوم"(4).

6- من الإيجاز الّذي ميّز القصص القرآني كذلك طيّ ما يقتضيه الكلام الوارد ،نحو قوله تعالى: ﴿وَالْمُؤْتَفِكَةَ أَهْوَى. فَغَشَّاهَا مَا غَشَّى﴾ [النجم 54-53] تفخيماً بما يتناسب مع مقام التهويل، " وكأنّ المتكلّم أراد أن يبيّن بالموصول والصِّلة وصف فاعل الفعل، فلم يجد لبيانه أكثر من إعادة الفعل إذ لا يُستطاع وصفه ".(5)

بنية الخطاب الإلهي(مبتكرات القرآن): أمّا عن بنية القرآن وتحليل خطاباته ،فقد ميّزها ابن عاشور بمصطلح "مبتكرات القرآن" ،وهي نظامه الذي يميّزه عن سائر الكلام ،والّذي خلُص إليه

1- ينظر :المصدر نفسه:69-1/64.

2- ينظر :المصدر نفسه: 25/230.

3- التّحرير والتّنوير ،محمد الطاهر ابن عاشور:1/65.

4- المصدر نفسه: 29/83.

5- المصدر نفسه: 27/155

ابن عاشور بعد تحليل للخطاب الإلاهي بمختلف أغراضه ،وبتتبّع مختلف مستوياته المعجميّة والتركيبيّة والدّلاليّة والتّداولية ،فخرج بـ([1]):

1- بُني نظم القرآن على وفرة الإفادة وتعدّد الدلالة ،جُمَلُه لها من الدلالة الوضعيّة التركيبية ما يشاركها فيها الكلام العربي كلُّه ،و دلالتها البلاغيّة لا يصل شيء من كلام البلغاء إلى مبلغ بلاغتها وإن شاركها في مجملها كلامهم ،أمّا ما طُوي من دلالة في جمل القرآن –وهو كثير - فالقرينة دالّة عليه كتقدير القول وتقدير الموصوف وتقدير الصِّفة ،وهي دلالة قليلة في كلام البلغاء ،كما تقلّ لقصر أغراض كلام العرب في قصائدهم وخطبهم الدلالة التي تتأتّى لجمل القرآن بحسب ما قبلها وما بعدها ؛ككون الجملة في موقع العلّة لكلام قبلها ،أو في موقع الاستدراك ،أو في موقع جواب سؤال ،أو في موقف تعريض أو نحوه ،"فإنّه –يقول ابن عاشور- لمّا كان من قبيل التّذكير والتلاوة سمحت أغراضه بالإطالة ،وبتلك الإطالة تأتّى تعدّد مواقع الجمل والأغراض".([2])

2- تضمّن القرآن لكلِّ أساليب الأدب بما يناسب أغراض الحياة ؛كالمحاورة والخطابة والجدل والأمثال (أي الكلم الجوامع) والقصص والتوصيف والرِّواية بما يصلح لكل العقول ، وبما يليق به من معان وألفاظ ولهجة ([3]) ، كما أنّ القرآن قد اشتمل إضافة إلى أنواع أساليب الكلام العربي أساليب مبتكرة لم يكونوا يعرفونها ، خالف بها أساليب العرب ؛بأن جمع بين مقصديه - مقصد الموعظة ومقصد التّشريع -تنويعا كما لاحظ ابن عاشور.([4])

3 -من أساليب القرآن التي رأى ابن عاشور أنّ المفسِّرين قد أغفلوا ذكرها ،أنّ اللّفظ المشترك في معنيين أو معان إذا صلح المقام بحسب اللغة العربية لإرادة ما يصلح منها ،فكلّها مرادة ،وبذلك تكثر معاني الكلام مع الإيجاز ،وهذا من آثار كونه معجزة ؛فـ " إنّ " التّوكيد يتعلّق بسمة الإسناد الداخلة عليه من حيث الحقيقة والمجاز، ففي قوله تعالى: ﴿وَيَا قَوْمِ لاَ أَسْأَلُكُمْ عَلَيْهِ مَالاً إِنْ أَجْرِيَ إِلاَّ عَلَى اللَّهِ وَمَا أَنَا بِطَارِدِ الَّذِينَ آمَنُوا إِنَّهُمْ مُلاَقُو رَبِّهِمْ وَلَكِنِّي أَرَاكُمْ قَوْمًا تَجْهَلُونَ﴾ [هود 29]، يرى ابن عاشور إن كان اللقاء حقيقة لرد إنكار قومه البعث فالتأكيد حقيقيّ، وإن كان اللقاء مجازا، فالتأكيد للاهتمام بذلك اللقاء، وقد زيد هذا التأكيد تأكيدا بجملة ﴿وَلَكِنِّي أَرَاكُمْ قَوْمًا تَجْهَلُونَ﴾([5])

4- أسلوب التّقسيم والتّسوير([6]) أسلوب قرآني ،ومنها الأسلوب القصصي بما فيه من حكاية،وتمثيل...وهلم جرا.

5- الجمل العلميّة والقواعد التّشريعيّة يكثر استعمالها في القرآن الكريم.

6- وقد استقرى ابن عاشور أساليب القرآن فلاحظ أنّ حكاية المحاورات والمجاوبات في القرآن تحكى بلفظ"قال" دون حروف عطف ،إلاّ إذا انتُقل من محاورة إلى أخرى نحو

1- ينظر: التّحرير والتّنوير ،محمد الطاهر ابن عاشور ،محمد الطاهر ابن عاشور:1/119.

2- ينظر: المصدر نفسه:1/110.

3- ينظر: التّحرير والتّنوير ،محمد الطاهر ابن عاشور:1/115.

4- ينظر: التّحرير والتّنوير ،محمد الطاهر ابن عاشور ،محمد الطاهر ابن عاشور:1/110.

5- المصدر نفسه: 12/57

6-"السّور هو اللّفظ الدّال على كميّة الأفراد...وإنمّا سمّي اللّفظ الدّال على التّعميم أو التّبعيض سورا لإحاطته بجميع الأفراد ،أو بعضها كإحاطة السّور الحسّي بكلِّ المدينة أو ببعضها ،فإنّه أيضا يسمّى سورا وإن لم يحط بجميعها فهو مجاز لغوي ،والعلاقة فيه الإحاطة وحقيقة عرفية . المختصر في علم المنطق،ش:101.

قوله الله تعالى: ﴿ وَعَلَّمَ آدَمَ الأَسْمَاءَ كُلَّهَا ثُمَّ عَرَضَهُم عَلَى الْمَلاَئِكَةِ فَقَالَ أَنبِئُونِي بِأَسْمَاء هَؤُلاء إِن كُنتُمْ صَادِقِينَ ﴾[البقرة:30] ،إلى قوله تعالى : ﴿ قَالَ يَا آدَمُ أَنبِئْهُم بِأَسْمَآئِهِمْ فَلَمَّا أَنبَأَهُمْ بِأَسْمَآئِهِمْ قَالَ أَلَمْ أَقُل لَّكُمْ إِنِّي أَعْلَمُ غَيْبَ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ وَأَعْلَمُ مَا تُبْدُونَ وَمَا كُنتُمْ تَكْتُمُونَ ﴾[البقرة:33] ،وباستقراء عادات كثيرة في اصطلاح القرآن رأى ابن عاشور كذلك بجهده أن كلمة "هؤلاء" إذا لم يرد بعدها عطف بيان يبيّن المشار إليهم ،فإنّها يراد بها المشركون من أهل مكة كقوله تعالى : ﴿ بَلْ مَتَّعْتُ هَؤُلَاء وَآبَاءهُمْ ﴾ [الزّخرف:29].

مما تقدم نلاحظ ما رآه المتوكِل في غيرهذه السياقات من : "أنّ الحاجة إلى المعلومات غيراللّغويّة (معلومات مقاميّة ،معارف عامّة) تقلّ بقدرتوافر المعلومات اللّغويّة ؛أي المعلومات المبلّغة عن طريق اللّغة ،لازم ذلك أنّ الحاجة إلى القوالب الأخرى غير القالب النّحوي ،تكبر كلّما تقلّصت الوحدة الخطابيّة ،يمكن تلخيص ما أوردناه - على لسانه- هنا عن تفاعل القوالب في عمليّتي إنتاج الخطاب وتأويله ...في أنّ لدى مستعمل اللّغة مجموعة من الطاقات ؛لغويّة وغيرلغويّة يستخدمها حين التّواصل بواسطة اللّغة ،بقدرما يتطلّبه حجم الخطاب ونمطه." [1].

وعليه نلاحظ أيضا أن "الطَّاهر ابن عاشور" في تفسيره "التَّحرير والتَّنوير" قد التقى بأهمّ النظريات اللغوية الحديثة (نظرية النحو الوظيفي) ،وأضاف إليها الكثيرمن التفاصيل التي غابت في البنية النموذج للخطابات التي أشار إليها المتوكل ؛سواء ما كان من جهده أو ما نقله من نظرة الغرب للخطابات بأنواعها ،فبين أن خصائص الخطاب الإلهي منطلقةٌ أساسا من اللَّغة العربيَّة المستعملة ،فلم يُحمل "ابن عاشور "كلام الله عزوجل التَّأويلات بمجرد الاحتمال النَّحوي الإعرابي الذي يحتمله تركيب الكلام ،بل قدّم تفسيرا للقرآن في ضوء أحوال الناس وظروفهم ،وبما يتناسب مع معطياتهم الواقعيَّة ،مع الالتزام بالمعايير الضابطة لتفسير القرآن الكريم لفهمه فهمًا سليما.

قائمة المصادروالمراجع:

- القرآن الكريم

1. الإيضاح في علوم البلاغة ،الخطيب القزويني (ت : عبد المنعم خفاجة) ، دار الجيل (بيروت)، الطبعة الثالثة ، 1993 .
2. الخطاب وخصائص اللغة العربيّة –دراسة في الوظيفة والبنية والنّمط-، د.أحمد المتوكِل، دارالأمان(الرّباط) ،منشورات الاختلاف (الجزائر) ، الدّار العربيّة للعلوم والنّشر (لبنان)،الطّبعة الأولى ،2010.
3. الوظائف التّداوليّة في اللّغة العربيّة ، د.أحمد المتوكِل ، دارالثّقافة(الدّارالبيضاء) ، الطّبعة الأولى ، 1985.
4. تفسيرالتحريروالتنوير :محمد الطاهر ابن عاشور ، الدار التونسية للنشر(تونس) ، ب.ط، 1984.
5. شرح المختصرفي علم المنطق السّنوسي حاشية إبراهيم البيجوري ، محمد بن يوسف السّنوسي ،مطبعة التّقدم العلميّة (مصر) ، الطّبعة الأولى ، 1321هـ.

1- من قضايا اللّغة في اللِّسانيات الوظيفيّة : بنية الخطاب من الجملة إلى النّص،أحمد المتوكل:267.

6. لسان العرب ، جمال الدين ابن منظور ، دارصادر (بيروت) ، الطبعة الأولى ، 1992 .
7. مطارحات في الحجاج التأويلي ،علي الشبعان ،مكتبة المتنبي 1436
8. معترك الأقران في إعجازالقرآن ، أبوالفضل جلال الدين عبد الرحمن أبوبكرالسيوطي (ض: أحمد شمس الدين) ، دارالكتب العلمية (بيروت)، الطبعة الأولى، 1988.
9. مفتاح العلوم ، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكرمحمد بن علي السكاكي ،ضبطه :نعيم زرزور ، دار الكتب العلمية بيروت (لبنان)، الطبعة الأولى، 1403/1983 ،الطبعة الثانية، 1407/1987.
10. من قضايا اللّغة في اللِّسانيات الوظيفيّة : بنية الخطاب من الجملة إلى النّص د. أحمد المتوكِّل ، ،دار الأمان(الرباط).
11. من قضايا اللّغة في اللِّسانيات الوظيفيّة :بنية المكوِّنات أو التّمثيل الصّرفي التّركيبي د. أحمد المتوكِّل ، ،دارالأمان(الرباط).
12. نسخ الوظائف النّحويّة في الجملة العربيّة ،خديجة محمد الصّافي ،دارالسلام ،الطبعة الأولى ،2007.

موقع إلكتروني:

13. http://ar.wikipedia.org/wikiمتوكل
14. محمد الطاهر ابن عاشور https://ar.wikipedia.org/wiki/..

اللسانيات والبيداغوجيا، أية علاقة؟

Linguistics ، pedagogy، and their relationship

سعيد السعدي،جامعة شعيب الدكالي بالجديدة، المغرب

ملخص

نسعى، في هذه الورقة، إلى الكشف عن العلاقة بين اللسانيات والبيداغوجيا، باعتبارها علمين يلتقيان في الاهتمام باللغة، الأول يدرسها لذاتها، والثاني يدرس كيفية استعمالها في مجال التدريس، الأمر الذي يطرح إشكالا يتمثل في العلاقة بينهما، وكيف يمكن للثاني أن يستفيد من الأول في عملية أجرأة بعض المفاهيم على أرض الواقع، باعتبار أن كل علم يحتاج إلى مجال يطبق فيه نظرياته. وعليه، سنتطرق إلى إسهامات اللسانيات عامة و اللسانيات التطبيقية على وجه الخصوص في عملية اكتساب اللغة وتعليمها، فضلا عن إسهامات ظهور بعض النظريات والطرائق الجديدة في تعليم اللغات، والرفع من جودة التعلمات.

الكلمات المفاتيح: اللسانيات، البيداغوجيا، اللسانيات التطبيقية، اكتساب اللغة، تعليم اللغة، النظريات اللسانية، التدريس.

Abstract

in this paper, we seek to uncover the relationship between linguistics and pedagogy, as two sciences that have in common the interest in the language. The first studies the language per se. the second studies the ways in which language is used in the field of teaching. This raises the problematic relationship between the two and how the second can benefit from the first in the process of operationalizing some concepts on the ground, on the basis that each science needs an area on which it applies its theories. Accordingly, we will address the contribution of linguistics in general and applied linguistics in particular in the process of acquiring and teaching language, as well as the contribution of the newly emerging theories and methods in teaching languages and enhancing the quality of learning.

Key words: linguistics, pedagogy, applied linguistics, language acquisition, language instruction, linguistic theories, teaching.

تقديم

نهدف، من خلال هذه الورقة، إلى دراسة العلاقة بين اللسانيات والبيداغوجيا، باعتبارهما حقلين معرفيين يهتمان باللغة؛ فإذا كانت اللسانيات تدرس اللغة في مستوياتها المتعددة والبيداغوجيا تهتم بكيفية تدريسها، فإن ذلك يقتضي دراسة الإفادة التي يمنحها الحقلان معا للغة؛ سواء من جهة اكتسابها أم من جهة إنتاجها؛ الأمر الذي يطرح إشكالا يتمثل في العلاقة بين هذين العلمين، وهو ما تتفرع عنه العديد من التساؤلات من قبيل:

كيف تستفيد البيداغوجيا من حقل اللسانيات عموما، واللسانيات التطبيقية على وجه الخصوص ؟

ما دور اللسانيات في اكتساب اللغة؟

ما مدى حضور اللسانيات في مجال تدريس اللغات؟

ما هي بعض النظريات اللسانية التي يمكن الاستفادة منها في تعليم اللغات؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات سننطلق من فرضية حضور اللسانيات في حقل التدريس، متبعين منهجا وصفيا تحليليا، وسنعمل على مقاربة المحاور التالية:

تعريف اللسانيات؛

تعريف البيداغوجيا؛

اللسانيات واكتساب اللغة؛

اللسانيات وتعليم اللغة؛

الاستفادة من النظريات المعاصرة في طرائق التدريس.

لنخلص في الأخير إلى أهم الاستنتاجات والملاحظات الوصفية التي توصلنا إليها حول الموضوع.

1 تعريف اللسانيات:Définition de la linguistique

يعد مصطلح"لسانيات" ترجمة للكلمة الفرنسية la linguistique، وهي من الناحية اللغوية والاشتقاقية: «مشتقة من الكلمة اللاتينية lingua، وتعني اللسان، وهي العلم الذي يهدف إلى دراسة اللغة والألسن»[1]. وهكذا فكل المعاجم وجل الدراسات تجمع على أن اللسانيات هي دراسة اللغة على نحو علمي، وقد نشأت بظهور كتاب سوسير " محاضرات في علم اللسان العام"، كما ورد في "معجم اللسانيات" « من المتعارف عليه أن اللسانيات هي دراسة علمية للغة ظهرت بظهور كتاب سوسير محاضرات في علم اللسان العام سنة 1916»[2]. فاللسانيات، إذن، تهدف إلى تحليل علمي للغة، باعتبارها ظاهرة إنسانية كونية تؤدي مجموعة من الوظائف في المجتمعات الإنسانية على اختلافها، إذ «تتكون مادة علم اللسان أولا من جميع مظاهر اللغة الإنسانية وتعبيراتها، سواء منها لغة الشعوب البدائية أو الشعوب المتحضرة، وسواء تعلق الأمر بالعصور القديمة، الكلاسيكية أو عصور عهد الانحطاط، آخذين بعين الاعتبار بالنسبة لكل مرحلة لا اللغة السليمة الممتازة فقط، بل جميع أصناف التعبير وأشكاله»[3].

فهي، إذن، لا تهتم بلغة واحدة، بل تدرس اللغة بصفة عامة في كل أشكالها وفي مختلف استعمالاتها باعتبارها ظاهرة إنسانية معقدة ومبهمة. ومن هذا المنطلق، تهدف إلى « وضع نظرية شاملة في بنية اللغة وكيفية تحليل هذه البنية إلى عناصرها التي تجعل منها وسيلة للتعامل في الجماعة اللغوية. وهذه النظرية ليست مجرد فكر نظري فلسفي ولكنها ثمرة الدراسات المنهجية والتطبيقية في اللغات المختلفة، فهي نتاج التحليل العلمي لأبنية لغوية مختلفة ونتاج معرفة السمات الأساسية التي توجد في كل لغة من اللغات الإنسانية والتي لابد من وجودها، لكي تؤدي

1 -Dubois Jean(1993) : Larousse, P .603.

2 - Dubois Jean(1991): Dictionnaire de linguistique, Larousse, P.300

3-Ferdinand de Saussure(1995): Cours de linguistique générale, P.20

اللغة وظيفتها»[1].

وقد ظهر تحديد علم اللغة حين اعتبر سوسير أن موضوع علم اللسان الصحيح والوحيد هو اللغة في ذاتها ولأجل ذاتها، وهذا التحديد لعلمية اللغة أجمعت عليه كل الدراسات التي تعتبر أن اللسانيات، بوصفها دراسة علمية للغة، ظهرت بظهور محاضرات سوسير سنة 1916، إذ أسس، في كتابه "محاضرات في علم اللسان العام"، لنظرية العلامة اللسانية وأسبقية البعد الصوتي على البعد الكتابي، ووضع فيه مجموعة من الثنائيات كـ: لسان/كلام، سانكرونية/دياكرونية..، وعليه تعد اللسانيات علما مستقلا بذاته، لكنه لا يرقى لمرتبة العلوم الحقة كالفيزياء والكيمياء والرياضيات؛ لأن هذه العلوم تنبني على أسس علمية لا جدال فيها، في حين تتخذ اللسانيات اللغة الشفوية والكتابية موضوعا لها. واعتبارا لكون اللغة جزءا من السلوك الإنساني، فهي بالتالي جزء من علم النفس وعلم الاجتماع وعلم النفس الاجتماعي وفقه اللغة، ولهذا نجد أن اللسانيات ترتبط ارتباطا وثيقا بهذه العلوم حيث توجد علاقة تفاعل بينها، فتارة تستفيد منها وتارة تفيدها رغم التمايز الذي يوجد بينهما[2].

2 - تعريف البيداغوجيا: Définition de la pédagogie

شهد مجال التربية طفرة في البحث والتدقيق، ويرجع ذلك إلى التطور الذي عرفه البحث العلمي في هذا المجال، خصوصا في منتصف القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين؛ فسعى الباحثون في حقل التربية إلى تأسيس علم لها يهتم بمختلف ظواهرها وقضاياها، فكانت الإرهاصات الأولى لـ"علم التربية" ومن بعده مصطلح "البيداغوجيا"، فما المقصود بهذا المصطلح؟

يعد مصطلح البيداغوجيا من أكثر المفاهيم رواجا في الحقل التربوي، لكنه، مع ذلك، يستعصي على الضبط والتحديد، فإذا نظرنا إليه من ناحية الاشتقاق اللغوي، نجد أن كلمة بيداغوجيا، في الأصل اليوناني، تتكون من شقين هما: «"Péda" وتعني الطفل، و" Agogé" وتعني السياقة أو التوجيه، وكان المربي "Pédagogue" على عهد الإغريق هو الشخص المكلف بمرافقة الأطفال في خروجهم للنزهة وللتكوين، والأخذ بأيديهم ومصاحبتهم»[3]. أما في المعاجم اللغوية، وخصوصا الفرنسية منها، فنجد للفظة "بيداغوجيا" تعريفات متعددة، فمعجم Le Petit Robert يعرفها كالتالي: «البيداغوجيا هي علم تربية الأطفال، والتكوين الفكري لليافعين»[4]. في حين، نلفي لها في معجم "Larousse"، ثلاثة معان وهي كالتالي: «-1 نظرية علم تربية الأطفال، -2 صفة البيداغوجي الجيد،

-3 طريقة تعليمية، وهي اسم مؤنث مشتق من الكلمة اليونانية Paidagogia»[5].

أما من ناحية الاصطلاح، فقد أخذت كلمة بيداغوجيا معان عدة، مع مجموعة من العلماء والتربويين، إذ اعتبرها إميل دوركايم: «نظرية تطبيقية للتربية تستعير مفاهيمها من علم النفس

1 - محمود فهمي حجازي(1973) : علم اللغة العربية، مدخل تاريخي مقارن في ضوء التراث واللغات السامية، ص 43.

2 - ينظر، فرديناند دي سوسير(2008) : محاضرات في علم اللسان العام، ترجمة عبد القادر قنيني، ص ص 19-18.

3 - محمد الدريج(1990): التدريس الهادف1، مساهمة في التأسيس العلمي لنموذج التدريس بالأهداف التربوية، ص. 12.

4 - Robert Dicro (1996) : Le Petit Robert, P .1618

5 - Dubois Jean(1993) : Larousse , P . 759

وعلم الاجتماع»[1]. بمعنى أنها تهتم بالجانب التطبيقي، أي بأجرأة المفاهيم التي تمتحها من علوم أخرى على أرض الواقع، في حين يرى أنطوان مكارينكو أنها: «العلم الأكثر جدلية، والأكثر حركية، والأكثر تعقيدا، والأكثر تنوعا، وهي النظرية التي ترمي قبل كل شيء إلى هدف علمي»[2]. لذلك، تعد حسبه علما مثيرا للجدل نظرا لصعوبة حصره في مجال محدد بسبب الحركية التي يعرفها، والتعقيد الذي يتميز به. وهو الأمر الذي جعل روني أوبير ينظر إلى البيداغوجيا على أنها ليست علما ولا تقنية ولا فلسفة ولا فنا، بل هي كل هذه الأمور متداخلة ومنظمة وفق تمفصلات منطقية[3].

والملاحظ، من خلال هذه التعاريف، أن هناك اختلافا كبيرا في تحديد مفهوم البيداغوجيا، الأمر الذي يبين حركيته وتطوره، وإن كانت هذه التعاريف لم تستطع أن تحدد بدقة طبيعة المفهوم، فإنها تكشف عن تعقده وصعوبة ضبطه، الأمر الذي يدفع دائما إلى الاعتقاد بأن تلك التحديدات ليست في واقع الأمر سوى وجهات نظر أكثر مما هي تعريفات دقيقة للمفهوم، وهو ما يبين حجم الإشكال المطروح، والمتمثل في التساؤلات التالية: هل البيداغوجيا علم أم فن أم فلسفة؟ أم هي كل ذلك دونما حاجة إلى إقامة تمييز بين كل هذه الحقول؟

الأمر الذي دفع بعض الباحثين إلى اعتبار أن ميدان البيداغوجيا يتميز بعدم دقة المصطلح، ذلك أن الألفاظ التي يستعملها المشتغلون في هذا المجال تكتسي عددا من الدلالات مساويا لعدد المخاطبين، مما ينتج عنه بعض الغموض في التواصل[4].

إذن، فمن الصعب تعريف البيداغوجيا تعريفا جامعا مانعا، وذلك راجع لتعدد دلالاتها الاصطلاحية واختلافها من جهة، ونظرا لتشابكها وتداخلها مع مفاهيم وحقول معرفية مجاورة لها من جهة ثانية. وهذا ما جعل وضع حدود دقيقة بين البيداغوجيا وغيرها من التسميات يعرف كثيرا من التداخل، بل كثيرا من الخلط. وهو أمر ليس بالغريب، ما دامت علوم التربية تعد علوما حديثة النشأة ولا تزال قابلة للبحث والتطوير والتغيير.

ويشار إلى أن البيداغوجيا تشمل شقين أحدها نظري ويضم مختلف الطرائق والآليات التي تسهم في نقل المعرفة إلى المتعلم، والآخر تطبيقي يهم الممارسة التربوية ككل، ولا يمكننا الحديث، في هذا الإطار، عن البيداغوجيا دون استحضار العلاقة بين العناصر الثلاث: المتعلم، والمعلم، والمحتوى.

-3 اللسانيات واكتساب اللغة عند الطفل

شكلت ظاهرة الاكتساب اللغوي محور العديد من الأبحاث والمقاربات السيكولوجية منذ أوائل القرن الماضي، غير أنها لم تحظ بالاهتمام نفسه، في الأبحاث اللسانية الكلاسيكية؛ إذ أن هذا الاهتمام لم يتجاوز حدود المعالجة اللسانية الظرفية، لكن مع ظهور الاتجاهات اللسانية الحديثة، وفي مقدمتها النظرية التوليدية التحويلية مع رائدها نعوم شومسكي، تم إيلاء هذه الظاهرة ما تستحقه من العناية على مستوى البحث والتقصي، خصوصا وأن هذه النظرية تعتبر الأولى التي

---

1 -Durkheim Emile(1968): Les régles de la méthode sociologique, P .11

2 - أنطوان مكارينكو: التربية الاشتراكية، ترجمة أديب يوسف شيش، ص 32

3 - ينظر، روني أوبير(1967): التربية العامة، ترجمة عبد الله عبد الدائم، ص 36.

4 - ينظر، ديسنتال جاك(1991): ما هو الديداكتيك؟ ترجمة رشيد بناني، ص 61

تأتي من لساني لا من سيكولوجي، لتفرض بذلك نفسها على علماء النفس. إذن، كيف تمثلت هذه النظرية عملية اكتساب اللغة الأم؟

لا يختلف اثنان على أن الأطفال يمتلكون قدرة خاصة على التواصل، "فهم منذ أيامهم الأولى، وحين ينمون شيئا فشيئا، يبكون ويهدلون، ويتواصلون بذلك كله إرسالا واستقبالا، وحين يبلغون نهاية السنة الأولى يأخذون في محاكاة الأصوات والكلمات التي يسمعونها من حولهم، وينطقون "كلماتهم" الأولى، وتزداد هذه الكلمات حيث يبلغون سنة ونصف، بل تتركب هذه الكلمات في "جمل" من كلمتين أو ثلاثا، فيما يعرف بالجمل البرقية.. حتى إذا بلغوا الثالثة استطاعوا أن يفهموا قدرا هائلا من اللغة وتزداد قدرتهم الكلامية « [1].

فالطفل، إذن، كائن إنساني يتوصل، خلال مدة زمنية قصيرة، إلى اكتساب نظام من القواعد بالغ التعقيد يمكنه من الكلام، وهو ما جعل شومسكي يعتبر أنه يمتلك قدرة فطرية تؤهله لاكتساب لغة محيطه. وهي قدرة تولد معه، وتعد خاصية إنسانية يشترك فيها الناس جميعا؛ مما يبين أن اللغة ليست استجابة لمثير وإنما هي لغة إبداعية (creative).[2]

وهكذا، فالطفل -وفي أي بيئة لغوية كان- يمتلك بالفطرة تنظيما ذهنيا وعقليا، أي أنه يولد مزودا بمجموعة من القواعد المجردة التي تمكنه من صياغة عدد غير محدود من الفرضيات التي تهم كيفية إنتاج الجمل وفهمها، وخلال تكوينه لفرضياته اللغوية، يسمع مقاطع من لغته التي هو بصدد استكشافها، فيكتشف بالتدريج أن بعض الفرضيات التي صاغها لا تتوافق مع معطيات اللغة وبعضها الآخر يتوافق؛ إلى أن يتوصل وبصورة لا شعورية إلى قبول «كل الفرضيات التي تتيح اعتماد التفسيرات الصحيحة حول جمل لغته، ففي هذه الحالة، يمكن القول إن الطفل انتقل من "الحالة الأساسية للعقل"؛ أي تلك القدرة الفطرية التي يولد مزودا بها، إلى حالة نهائية للذهن تتمثل في معرفته بقواعد لغته.[3] لذلك، فهو يلجأ مثلا في مجال التراكيب اللغوية إلى استعمال فئتين من الكلمات: فئة "الكلمات المحورية" وفئة الكلمات "المفتوحة" أو "المفردة"؛ إذ « نلاحظ أن الطفل يبدأ عملية اكتسابه باستعمال كلمة. ثم يبدأ باستعمال جملة مكونة من كلمتين، عبر لجوئه المنظم إلى فئتين مميزتين من الكلمات، الفئة الأولى ندعوها بفئة "الكلمات المحورية"، ويكون عدد عناصرها قليلا والفئة الثانية ندعوها بفئة الكلمات المفردة. ويكون عدد عناصرها كثيرا، وقد دعيت عناصر الفئة الأولى "بالكلمات المحورية" لأنها ترد، بصورة متواصلة، في كلام الطفل، حيث يبني على كل عنصر منها كلمة من فئة الكلمات المفردات في سياق محاولاته الكلامية»[4]. وفي ضوء هذه المسَلمة، تصبح اللغة بمثابة النظام المعقد من الرموز والمعاني الذي ينتجه الطفل بطريقة فطرية وبمعزل عن أية مراقبة أو توجيه واعيين.

إن القول بالفطرية من قبل شومسكي، قول يؤكد على كون اكتساب اللغة محكوماً بمرتكز بيولوجي. فالطفل يمكن أن يكتسب هذه المعرفة دون أن يخضع للتعلم. لذلك يربط شومسكي

1 - دوجلاس براون (1994): أسس تعلم اللغة وتعليمها، ترجمة عبده الراجحي، علي أحمد شعبان، ص 36.

2 - ينظر، عبده الراجعي (1995): علم اللغة التطبيقي وتعليم العربية، ص 20.

3 - ينظر، ميشال زكريا (1983): الألسنية (علم اللغة الحديث) ، المبادئ والأعلام ، ص. 263

4 - ميشال زكريا (1986): الألسنية التوليدية والتحويلية وقواعد اللغة العربية، النظرية الألسنية ، ص.56.

الامتلاك المعرفي واللغوي بالعقل والذكاء الإنساني، إذ يكون الطفل، حسبه، مهيئا لاكتساب أية لغة، وقدراته تنصب أساسا على إتقانها، لأنها تمكنه من إشباع حاجاته الأساسية داخل محيطه اللغوي.

وعليه، يشكل مفهوم "الفطرية" المسلمة الرئيسة للنظرية التوليدية في اكتساب اللغة. وهي مسلمة تمثل محور التعارض بين هذه النظرية ومجموعة من النظريات الأخرى، ومن بينها النظرية السلوكية التي تهتم بالسلوكيات القابلة للملاحظة والقياس، ولا تركز على الأبنية العقلية أو العمليات الداخلية، لكنها لا تنكر دورها، بل تبحث عن السلوكيات الظاهرة التي تحدث مع الأداء اللغوي.

فالتوليديون لم يذهبوا -كما ذهب غيرهم- إلى أن متكلم اللغة، طفلا كان أو راشدا، يبدأ بتعلمها وذهنه صفحة بيضاء ينقش عليها النماذج اللغوية التي يتعلمها، ويلجأ إليها عند الحاجة، بل اعتبروا أن الطفل يكتسب لغته الأم عن وعي وإدراك حتى في سنه المبكرة جدا «فالطفل لا يولد وذهنه صفحة بيضاء، بل يولد ولديه قدرة فطرية على تعلم أية لغة من لغات العالم»[1]، إذ تتألف هذه القدرة الفطرية من معرفة مسبقة لتلك القواعد العامة التي تقوم على أساسها جميع لغات العالم، وهو ما يسميه شومسكي بالكفاية اللغوية التي تمكن الطفل من إنتاج الجمل وفهمها. فهي تنقله إلى معرفة قواعد لغته. وهنا، نتحدث عن الحدس اللغوي، أي قدرة المتكلم على إعطاء معلومات حول مجموعة من الكلمات من حيث إنها صحيحة أو غير ذلك. هذا الحدس ناتج عما يطلق عليه شومسكي لفظ "الإبداعية"، التي تعني أن كل ذات متكلمة على استعداد لإنتاج وفهم عدد غير متناه من الجمل المنطوقة في لغتها الأم، كما يمكنها أن تفهم الاختلاف بين جملتين، رغم إمكانية عدم سماعها لإحدى الجملتين أو لكلتيهما من قبل، ودون إلمامها بقواعد النحاة.[2]

في ظل هذه المبادئ الفطرية، تعمل المعطيات اللغوية المتوافرة للطفل في محيطه، لأن عملية الاكتساب، لكي تتم، تستدعي توفر محيط مناسب؛ فلا أحد ينكر أنه لابد للطفل من وسط ملائم لكي يكتسب لغته الأم، لأنه لابد لجهاز اكتساب اللغة من معطيات أولية، وهذه المعطيات تأتي، بطبيعة الحال، من المجتمع الذي يعيش فيه، نظرا لأن « العديد من مظاهر اللغة يعتبر غريزيا فينا، على أن هذه المعرفة الفطرية للغة تتطلب بالطبع وسطا يساعد على إبرازها، إذ ينبغي أن يعرض الطفل للغة، غير أن هذا الوسط الذي يساعد على ظهور اللغة واستيعابها لا يستلزم من الطفل تركيبا فعالا ولا جهدا على الصعيد الاجتماعي أو الثقافي. فالبنية موجودة من قبل...، واللغة تنمو فينا بشكل طبيعي... إن النموذج الذي يوضح نظرية شومسكي هو الحاسوب الذي سبقت برمجته، ولم يعد بحاجة سوى إلى التوصيل الكهربائي في الوقت المناسب»[3].

إن الاكتساب اللغوي، وإن اتفق الجميع على ضرورة وجود ملكة فطرية عند الطفل تمكنه من اكتساب لغته الأم، يتطلب توفر محيط مناسب يسهل عملية هذا الاكتساب، لأن الطفل غالبا ما يلجأ إلى المحاكاة والتقليد. فاللغة لا تكتسب بصورة تلقائية، بل لابد من تدريب على النطق.

1 - نعوم تشومسكي (1981)، نقلا عن بلقاسم الزميت: نظريات اكتساب اللغة الثانية وتطبيقاتها التربوية ،مجلة قضايا تربوية، ع 11، ص31

2 - ينظر، عمر أوكان (2011): اللغة والخطاب، ص ص 40،41.

3 - هارد كارديز: طبيعة الفكر واللغة، مواجهة بين شومسكي وبياجي، ترجمة أحمد أوزي، مجلة علوم التربية، عدد14، ص 166.

4-اللسانيات وتعليم اللغة

يعد فعل تعليم اللغة نشاطا قصديا، يقتضي توافر مجموعة من الشروط والمكونات، ومن بينها ضرورة وجود معلم ومتعلم ومحتوى، بالإضافة إلى أن من يرغب في القيام بهذا الفعل لن يكون بمقدوره ذلك، إلا إذا توفر على معرفة كافية باللغة وبطرق تحليلها، ومن هنا تظهر أهمية العلاقة بين اللسانيات وتعليم اللغة.

إن عملية تعليم اللغة عملية معقدة تقتضي الإلمام بمجموعة من القواعد والمعارف، كما تعتبر مسألة تطوير وإدراكٍ عند المتعلم لاستعمال اللغة في المجتمع، الشيء الذي يحتم على من يقوم بهذه العملية الاستعانة بالأبحاث اللسانية والاستفادة من نظرياتها حيث إن: «معلم اللغات يستخدم النظرية اللسانية ولا ينشئها»[1]، كما أنه لا تخفى على أحد النتائج التي توصلت إليها اللسانيات فيما يتعلق باللغة الإنسانية وعلاقتها بالفكر والمجتمع، فهي، من جهة، تهدف إلى تحليل طبيعة اللغة الإنسانية، وبالتالي تقوم بدور أساسي في إطار تحليل مسائل التعلم. ومن جهة أخرى ترمي إلى وصف ظواهر المجتمع؛ إذ إن اللغة تعد عنصرا أساسيا من عناصر هذا المجتمع، كما أن اللسانيات تسهم في تحليل مسائل الفكر الإنساني، وذلك لأن اللغة تحمل الأفكار وتصوغها وتعبر عنها. ومن هنا، فتطبيق اللسانيات في مجال تعليم اللغة لا يتم بصورة مباشرة، وعبر إسقاط قضاياها على مجال إعداد المواد التعليمية، وإنما يتخذ سبلا عديدة ومتشعبة. وعليه، تعتبر اللسانيات أداة وصفية وتحليلية في متناول أستاذ اللغة تعينه في عملية التعليم. فهي في الحقيقة تنظر لمعرفتنا بطبيعة اللغة الإنسانية وبعملية استعمال الإنسان لها في ظروف التكلم المختلفة، وبالعلاقات القائمة بين المتكلم وبين مجتمعه. ومن هنا، «فالمعرفة العلمية بنمو النسق اللغوي عند الطفل، وبمختلف الشروط السيكولسانية والسسيولسانية..، كفيلة بأن تمكن المدرس من التغلب على مجموعة من الصعوبات التي يلاقيها التلاميذ أثناء تعلم اللغة»[2].

وقد أفرز تطبيق اللسانيات في مجال تعليم اللغة علما جديداً أطلق عليه اسم علم اللغة التطبيقي Applied linguistics، إذ » إن مجالا واحدا يكاد يغلب على هذا العلم، وهو مجال "تعليم اللغة" سواء لأبنائها أم لغير الناطقين بها»[3]، أي سواء تم اعتبار هذه اللغة لغة أولى أو لغة أجنبية، وهو يعد ثمرة اللقاء بين علم اللغة والتربية، موضوعه الأساسي هو الإفادة من علم اللغة بمناهجه ونتائج دراسته، وتطبيق هذا كله في مجال تعليم اللغات[4]. فالتقدم الذي أحرزه علم اللغة العام في القرن العشرين، أوضح حقائق كثيرة عن بنية اللغة وحياتها، فبدأ المختصون في مجال تعليم اللغات يحاولون تطبيق مناهج هذا العلم والاستفادة من نتائجه في هذا المجال، لأن الأمر لا يقتصر على ما يجري في قاعة الدرس فقط، وإنما يتعداه إلى خارجها، إلا أن تطبيق اللسانيات في مجال تعليم اللغة، بما لا يلبي الحاجات التربوية، لا يؤدي إلى الارتقاء بعملية التعلم، لأن هناك فرقا بين القواعد اللسانية العلمية والقواعد التربوية التعليمية؛ إذ تقوم القواعد اللسانية على الأساليب

---

1 - عبد السلام المسدي(1986): اللسانيات و أسسها المعرفية، ص 137.

2 - علي أيت أوشان (1998): اللسانيات والبيداغوجيا، نموذج النحو الوظيفي،الأسس المعرفية و الديداكتيكية، ص20

3 - عبده الراجحي(1995): علم اللغة التطبيقي وتعليم العربية، ص ص.10.9

4 - ينظر، محمود فهمي حجازي(1973): علم اللغة العربية، مدخل تاريخي مقارن في ضوء التراث، واللغات السامية، ص. 52

العلمية في البحث، وتعتمد التجريد في الصياغة، كما تتبنى لغة صورية قائمة على رموز تفسر المعطيات اللغوية؛ فالتحليل العلمي يهدف إلى تحديد بنية اللغة ووصفها وتفسيرها من دون أن يتصرف بهذه البنية. فهو يتناول اللغة كمادة قائمة بصورة ذاتية ومستقلة. في حين نجد أن القواعد التربوية التعليمية موضوعة مبدئيا لهدف تربوي صرف، إذ تقوم باختيار المادة التعليمية بالاستناد إلى القواعد اللسانية العلمية، ولا ترتبط مباشرة بالمسلمات اللسانية[1].

فلكي تؤدي القواعد التربوية التعليمية غايتها، ينبغي أن تهدف أولا إلى تعليم كيفية استعمال اللغة في المجتمع؛ إذ لا يخفى على أحد أن استعمالها قائم على قواعد مكتسبة، لذلك، تهتم القواعد التعليمية بتطوير معرفة المتكلم بقواعد لغته من خلال مده بتجربة لغوية موجهة ناتجة عن ممارسة عملية ملائمة. ومن هنا، ينبغي على المدرس أن يحصر اهتمامه بكل دقة ووضوح في الجواب على سؤالين مركزيين،فـ «تعليم اللغة يتحرك في ضوء سؤالين لا ينفك أحدهما عن الأخر: ماذا نُعلم من اللغة؟ وكيف نُعلمه؟ ومن الواضح أن السؤال الأول هو سؤال عن المحتوى، في حين أن السؤال الثاني هو سؤال عن الطريقة، ويتكفل بالإجابة عن السؤال الأول علم اللغة... أما السؤال الثاني، فيجيب عنه علم التربية وفي بعض جوانبه علم اللغة النفسي»[2].

ومع تطور البحث في مجال ديداكتيك اللغات، أصبح اهتمام الديداكتيكي لا ينحصر في حدود المادة وحدها، بل تعداه إلى الاهتمام بالوظيفة الداخلية والخارجية للنظام اللغوي، من خلال دراسة العوامل السيكلوجية والسوسيولوجية في مستوى لغوي أكبر (La macro linguistique)، انطلاقا من الأسئلة التالية[3]:

وقد اهتمت الأبحاث التي أنجزت في مجال تدريس اللغات بالكفايات، وحددتها وصنفتها، وهي أبحاث تنطلق من دراسات لسانية وأدبية، ثم انفتحت بعد ذلك على حقول معرفية مختلفة كالسيكلوجيا، والسوسيولوجيا. ولهذا، تعد الدراسات اللغوية من أهم أدوات البحث في وضع برامج تعليم اللغة، كما أنها تفيد في تحديد الصعوبات التي تواجه المتعلمين في تعلمهم للغة. فاللسانيات تعد مرجعا لبيداغوجيا اللغات، لأن ما يُعلمه المدرس يمكن أن يندرج تحت المجالات التالية[4]:

أ-اللسانيات العامة: في هذا المجال، يعمل المدرس على تعليم متعلميه ما يلي:

- مجموعة فئات نحوية، كالاسم والفعل والحرف؛
- مجموعة قواعد تتركب الجمل وفقها؛
- لائحة بمفردات معجمية؛
- لائحة أصوات لغوية.

ب - السوسيولسانيات: تعد اللغة في هذا المجال مجموعة تصرفات كلامية في المجتمع، إذ ينبغي تلقين المتعلم قواعد استعمال اللغة في المجتمع، وتطوير ما يسمى بالكفاية اللغوية التواصلية لديه، أي المعرفة الضمنية بقواعد التواصل اللغوي داخل المجتمع. وعليه، فالدراسات السوسيولسانية

1 - ينظر، زكريا ميشال(1985): مباحث في النظرية الألسنية وتعليم اللغة، ص ص. 11-10

2 - عبده الراجحي(1995) :علم اللغة التطبيقي، وتعليم العربية، ص:27.

3 - علي أيت أوشان(1998): اللسانيات والبيداغوجيا، نموذج النحو الوظيفي، الأسس المعرفية والديداكتيكية، ص.24

4 - ينظر، زكريا ميشال(1985): مباحث في النظرية الألسنية وتعليم اللغة، ص ص. 12،13

تساعد أستاذ اللغة على تحديد المادة التي يُعلمها.

ج-السيكولسانيات: يمكن وصف تعليم اللغة، في هذا الإطار، باعتباره مجموعة مهارات كلامية أو نشاطات لغوية تمثل خبرة الإنسان، وأفكاره، وتفاعله مع العالم المحيط به، إذ تندرج دراسة اللغة ضمن دراسة سيكلوجية الإنسان. ومن هنا، تساعد الدراسات السيكولسانية المتطورة أستاذ اللغة في عمله الذي يمكن أن يشمل القضايا الآتية:

التعليم باعتباره محادثة؛

المحادثة بوصفها تعاملاً؛

التعامل باعتباره تحركات ورد فعل للتحركات...

إن مجال تعليم اللغة هو مجال تطبيقي، لذلك، كان لزاما على مدرس هذا التخصص أن يحدد أهدافه التربوية، وأن يختار النظرية اللسانية التي بالإمكان تطبيقها بسهولة في ضوء تشخيصه التربوي. ولتعليم اللغة، لا يكفي فقط الإلمام بقضاياها، وإنما يقتضي اتباع منهجية علمية واضحة، يمكن أن تشمل الخطوات التالية[1]:

1- التحليل اللساني: بحيث لا يستطيع مدرس اللغة أن يُعلّمها ما لم يكن ملما ببنى وتنظيم قوا عدها.

2- اختيار المادة اللغوية: إذ إن المدرس لا يمكنه أن يُدرس التلميذَ اللغة بصورة كاملة، وإنما عليه أن يختار من بين المسائل التي تناسب تلامذته، والتي هم في حاجة إليها.

3- التدرج في التعليم: وذلك باعتماد التدرج الذي يراعي الانتقال من السهل إلى الصعب ومن العام إلى الخاص.

4- عرض المادة اللغوية: فتقديم المادة اللغوية بطريقة هادفة وواضحة يساهم في تطوير قدرات التلاميذ اللغوية.

5- التمرين اللغوي: باعتبار أن التطبيق العملي لمسألة تعليم اللغة يتيح للتلميذ إتقان لغته واستعمالها الاستعمال الملائم لظروف التكلم في بيئته الاجتماعية .

يتضح من خلال ما سبق أن التفكير اللساني هو جزء من الاستراتيجية الديداكتيكية، فهو يمدها بحقل من المفاهيم وبمنهج للتحليل والتفكير، ويستمد منها، في الوقت نفسه، بعضا من فرضياته ومواضيع اشتغاله «فلا بد، بالتالي، من أن يتم التعاون الوثيق بين التربويين وبين الألسنيين في مجال إعداد المادة التعليمية اللغوية»[2].

ومن هنا، يمكن القول: إن اللسانيات أضحت تشكل حقلا مرجعيا أساسيا وحاسما في البحث الديداكتيكي اللغوي، وما ينبغي على الأستاذ والديداكتيكي معرفته هو التطورات التي تجري في حقل اللسانيات، لأنها منطلق ومحور كل بحث حول تعليم اللغة وتعلمها، ولا ترجع هذه الأهمية إلى هيمنة اللسانيات على ديداكتيك اللغات بقدر ما ترجع إلى أن النظريات اللسانية تقدم للباحث الديداكتيكي إمكانية التفكير والتأمل في مادته وبنيتها والمناهج التي تحكمها، خصوصا، أن العديد

1 - ينظر، المرجع نفسه، ص ص: 19-15

2 - ميشال زكريا(1985): مباحث في النظرية الألسنية وتعليم اللغة، ص. 19

من النماذج الديداكتيكية تستند في مجال تعليم اللغات على نظريات ومقاربات لسانية[1].

ولعل منهاج اللغات، إذا ما انفتح على المعرفة اللسانية، سيساهم لا محالة في تطوير اللغة وإغنائها، وذلك من خلال صياغة مجموعة من المبادئ والقواعد وتقريبها إلى المتعلم، خاصة وأن هذا المنهاج ينحو منحى يجمع بين التلقين والتطبيق، وإن كان ما يشغل، في العمق، بال ديداكتيكي اللغات يختلف من حيث الهدف والموضوع والمنهج، عما يشغل بال اللساني، لأن هذا الأخير يقصُر اهتمامه على ملاحظة الظواهر اللغوية ووصفها وتفسيرها؛ فغايته علمية. في مقابل غاية المدرس التي هي تعليمية بالأساس، إذ تصادفه مشكلات قد تتجاوز ما يمكن أن تقدمه المعرفة اللسانية، لكن ذلك لا ينفي وجود تفاعل بين اللسانيات والمجال التربوي؛ إذ أدى تطور اللسانيات واستواؤها إلى استفادة تعليم اللغة وتعلمها منها،«طرقا ومناهج وأدوات وأطرا نظرية، وأثيرت مشكلات جديدة في حقل تعليم اللغات، ووضعت عدة دراسات عن تعليم اللغة من خلال ثلاثة مجالات تعتبر فروعا للسانيات كاللسانيات العامة التي يتم فيها تعليم التلميذ قواعد تركيب الجمل ومفردات المعجم وأصوات اللغة... وغير ذلك من مستويات اللغة ومراتبها، وعلم النفس الذي يدرس مسألة اكتساب اللغة وتعلمها وآليات التحصيل اللغوي التي تدرس قضية استعمال اللغة وقواعد التواصل اللغوي»[2]، ومن ثم كان لزاما ضرورة تبني نظرية أو نظريات لسانية في العملية التعليمية خدمة لتعليم اللغات، وهذا لن يتحقق إلا بمساهمة الفعاليات اللسانية في وضع محتويات المناهج والبرامج التعليمية، مع تبني طرق ديداكتيكية متجددة، تنعكس بالإيجاب على مردود التلاميذ، وتمكنهم من آليات اكتساب اللغة ، واستعمالها استعمالا قويما.

فاللسانيات التطبيقية، وانطلاقا من تسميتها، تجمع بين النظري والتطبيقي. لذلك، تعد من بين الحلول والرهانات المطروحة، من أجل تقديم لغة سليمة ووظيفية، من خلال اقتراحها تمثيلات للمداخل المعجمية التي يجب تعليمها للتلميذ وتوضيح ما يجب إقصاؤه من معلومات لا يحتاج المتعلم إلى تعلمها، وذلك بناء على قواعد علمية، مع اقتراح بدائل لتلك القواعد المعيارية غير الملائمة لواقع المتعلم وقدراته.

وهكذا، فالعلاقة بين اللسانيات والبيداغوجيا، علاقة مركبة ومتداخلة، وهذا ما جعل شومسكي «يوجه انتقادات شديدة وواضحة المعالم للسانين وقصورهم عن تحقيق نتائج علمية في المستوى اللائق يمكن أن تفيد في حل المشاكل والتغلب على الصعوبات التعليمية»[3]. فهذه العلاقة يمكن أن تمتد إلى التفاعل الإيجابي بين مجالي البحث اللساني والبحث التربوي، إذ يمثل هذا الأخير مجال تجريبيا لبعض الفرضيات اللسانية، والتطبيق ليس سوى الوجه الآخر للنظرية اللسانية العامة، لأن كل نظرية مشروطة بمدى كفايتها التجريبية التي يجب أن تربط بين ما هو نظري وما هو تطبيقي.

5- الاستفادة من النظريات المعاصرة في طرائق التدريس:

عرف حقل التربية والتعليم تحولات كبيرة، وتطورات متلاحقة، وذلك راجع إلى التقدم الكبير الذي شهده مجال الأبحاث التربوية والفلسفية. وقد تمخض عن هذا التقدم ظهور نظريات تعلم

1- ينظر، عبد اللطيف الفارابي(1992): مدخل إلى ديداكتيكا اللغات، مجلة ديداكتيكا، ع2، ص 8

2 - عبد الرحمان بودرع(1988): اللغة بين الخطاب العلمي والخطاب التعليمي، مجلة الموقف، ع8، ص93

3 - المصطفى بوشوك (1991): تعليم وتعلم اللغة العربية وثقافتها، ص. 37

معاصرة أثرت في اختيار طرائق التدريس .

إن نجاح أي عملية تعليمية- تعلمية مرهون باختيار الطريقة المثلى لتعليم جماعة الفصل، غير أن الطرائق التقليدية كانت تشترك في كونها تتمحور حول سلطة المدرس وتبليغ المعارف، كما كانت تقوم على التحليل والتبسيط من خلال الانتقال من البسيط والجزئي إلى المركب والكلي عبر تفريع المادة وتجزيئها، فضلا عن اعتمادها الطريقة التلقينية من خلال التركيز على الحفظ في التعلم، وعلى التذكر عند التقويم[1]. وهو ما يؤثر، بشكل سلبي، على تحصيل المتعلم، نظرا لعدم التلاؤم بين المواد التعليمية والطرائق التي يتم سلكها من أجل تبليغ محتوى هذه المواد.

في حين أصبحت الطرائق الحديثة تركز، بصفة عامة، على نشاط المتعلم وعلى تعلمه الذاتي؛ إذ صار شغلها الشاغل هو تكييف المدرسة حسب حاجيات الطفل، ومراعاة نموه ونضجه، وجعله محور العملية التعليمية- التعلمية، والانطلاق من حوافزه واهتماماته، وجعله مشاركا بنفسه في بناء المعارف[2]. ومن هنا، يمكن القول: «إن التدريس أصبح علما مستقلا يتمثل في الدراسة العلمية لطرق التدريس وتقنياته، ولأشكال تنظيم مواقف التعلم التي يخضع لها المتعلم قصد بلوغ الأهداف المنشودة، سواء على المستوى العقلي أو الوجداني. ويركز علم التدريس أيضا على نشاط كل من المدرس والطلاب وتفاعلهم داخل الفصل، وعلى مختلف المواقف التي تساعد على حصول التعلم»[3]. إذ تحول مجال الاهتمام في عملية التدريس من المدرس إلى المتعلم، فبعد عقود ظل فيها الأول محور العملية التعليمية التعلمية، في حين بقي الثاني شخصا منفعلا، متلقيا، أصبح اليوم هذا الأخير مركز الاهتمام، فصار يشارك في العملية منتجا ومحاورا ومعلقا وناقدا.

كما تطورت تقنيات التدريس بشكل جلي؛ إذ شمل التقدم التكنولوجي مختلف مظاهر الحياة الاجتماعية بما في ذلك المدرسة، فتعددت مجالات استخدام الحاسوب كهدف تعليمي، أو كعامل مساعد في العملية التعليمية، واتسعت مجالات تطبيقه، خاصة في مجال تعلم اللغات، من خلال المناهج المتكاملة لتعليم قواعد النحو والصرف واكتساب مهارات القراءة والكتابة. وتؤكد الدراسات والأبحاث في هذا الشأن أنه قد أُستخدم في تعداد الكلمات والحروف والتحليل الكمي والتصنيفي للنص اللغوي، فضلا عن تعليم الأبجدية، وأقسام الكلم، وإعراب الجمل، واستخلاص الجذور وتصريف الأفعال..[4] ومن هذا المنطلق، أصبح من اللازم التسلح بكل الوسائل والمناهج العلمية والتقنية التي تمكن من دراسة اللغة وكشف أسرارها، وتسهم في تضييق الهوة بين الفصيح والعامي، عن طريق تعليم فعال وحديث ومضمون النتائج.

غير أن تبني أية نظرية والتحمس لأي نموذج لا ينبغي أن يكون على حساب الخصوصيات الثقافية لكل مجتمع، فمثلا يلزم ألا تكون سيطرة التوجه العقلاني في التعليم، وهيمنة النماذج التكنولوجية التي تدعو إلى الضبط والفعالية، سببا في إفراغ التعليم من محتواه الأخلاقي ومن بعده الإنساني. كما أن الجري وراء المردودية وهوس الدقة والإجرائية، الذي غالبا ما يسقط فيه المتحمسون للنماذج

1 - محمد الصدوقي(2006): المفيد في التربية، ص 12.

2 - نفسه، ص 13.

3 - محمد الدريج (2003): مدخل إلى علم التدريس، تحليل للعمليات التعليمية، ص 15.

4- ينظر، علي نبيل (1988): اللغة العربية والحاسوب، ص 11.

التكنولوجية الحديثة، يجب ألا يكون على حساب مبادئ المجتمعات ومقوماتها الثقافية والروحية، أوعلى حساب النظرة الشمولية للتعليم و أهدافه. في المقابل، يعد التحفظ من كل جديد مدعاة إلى ترسيخ النزوع نحو الاستكانة والجمود.

خلاصات :

- إن تطور الأبحاث اللسانية، باعتبارها تتخذ اللغة موضوعا لدراستها، كفيل بالرفع من قيمة تعليم اللغات وجودتها، نظرا لكون اللسانيات تعد مرجعا نظريا لبيداغوجيا اللغات. ومن هنا، تظهر أهمية هذا العلم (علم اللغة)، وضرورته الملحة في اكتساب اللغات وتعليمها، لكن هذا لا يعني أنه العلم الوحيد الذي يهتم بهذا الأمر، بل هناك علمان آخران يشاركانه هذه المهمة، وهما علم النفس وعلم التربية. وقد استطاع الانفتاح عليهما والإفادة منهما، ومع ذلك تبقى اللسانيات العلم الرائد في مجال تعليم اللغة وتعلمها، نظرا لأن موضوعه هو دراسة اللغة في ذاتها، ولأجل ذاتها. ومن هنا تتضح درجة استفادة اللغات ومجالات تدريسها من هذا العلم؛ إذ:

- تعد اللسانيات أداة وصفية تحليلية تساعد المدرس على التخطيط لأهدافه؛ لذلك تعتبر وسيلة معرفية ومنهجية لا غنى عنها لتحديد المجال الإجرائي للعملية التعليمية التعلمية من أجل تسطير الأهداف والغايات ؛

- تهتم اللسانيات، وبالأخص علم اللغة التطبيقي، بتعلم اللغة وتعليمها لذلك فهو مجال علمي وتعليمي في الآن نفسه، إذ يستثمر نتائج العلوم التي تدور في فلكه في تحديد المشكلات وإيجاد حلول لها؛

- تنهض اللسانيات التطبيقية بالعديد من الأسس التي يعتمد عليها التعليم عموما، وتعليم اللغات خصوصا، كالمحتوى وطرائق التدريس التي لا يمكن أن تتم إلا بناء على دراسة علمية مضبوطة.

- تُسخر بعض فروع اللسانيات من قبيل: اللسانيات العامة واللسانيات التطبيقية وعلم النفس في مجال التدريس.

- ساهم تطور نظريات التدريس في الرفع من جودة التعليم؛ إذ تم الانتقال من الحفظ والتلقين إلى المشاركة والنقد أي من الاهتمام بالمحتوى إلى الاهتمام بالمتعلم.

لائحة المصادر والمراجع:

1. أنطوان مكارينكو: التربية الاشتراكية، ترجمة أديب يوسف شيش، دار الفكر، بدون تاريخ.
2. أوبير روني (1967): التربية العامة، ترجمة عبد الله عبد الدائم، دار العلم للملايين بيروت، الطبعة الأولى.
3. أوكان عمر (2011): اللغة والخطاب، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة..
4. آيت أوشان علي (1998): اللسانيات والبيداغوجيا، نموذج النحو الوظيفي، الأسس المعرفية والديداكتيكية، مطبعة النجاح الجديدة، الطبعة الأولى، الدار البيضاء.
5. براون دوجلاس (1994): أسس تعلم اللغة وتعليمها، ترجمة عبده الراجحي، علي أحمد شعبان، دار النهضة العربية، بيروت.
6. البرهمي محمد (2013): المدخل إلى الكتابة المنهجية، مطبعة التيسير، الجديدة.
7. بودرع عبد الرحمان (1988): اللغة بين الخطاب العلمي والخطاب التعليمي، مجلة الموقف، ع 8، المغرب.

8. بوشوك المصطفى (1991): تعليم وتعلم اللغة العربية وثقافتها، مطبعة الهلال، الرباط.
9. جاك ديسنتال(1991): ما هو الديداكتيك، ترجمة، رشيد بناني، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء.
10. حجازي محمود فهمي(1973):علم اللغة العربية، مدخل تاريخي مقارن في ضوء التراث واللغات السامية، وكالة المطبوعات، الكويت.
11. الدريج محمد(1990): التدريس الهادف1، مساهمة في التأسيس العلمي لنموذج التدريس بالأهداف التربوية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى.
12. الدريج محمد(2003): مدخل إلى علم التدريس، تحليل العملية التعليمية، دار الكتاب الجامعي، الإمارات، الطبعة الأولى.
13. دي سوسير فرديناند(2008): محاضرات في علم اللسان العام، ترجمة عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء.
14. الراجحي عبده (1995): علم اللغة التطبيقي وتعلم العربية، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية.
15. زكريا ميشال (1983): الألسنية (علم اللغة الحديث)، المبادئ والأعلام، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط2.
16. زكريا ميشال(1985): مباحث في النظرية الألسنية وتعليم اللغة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2.
17. زكريا ميشال(1986): الألسنية التوليدية والتحويلية وقواعد اللغة العربية، النظرية الألسنية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة 2.
18. الصدوقي محمد (2006): المفيد في التربية، أنفو برانت، فاس، الطبعة الثانية.
19. الفارابي عبد اللطيف (1992): مدخل إلى ديداكتيكا اللغات، حقول اشتغال الديداكتيك، مجلة ديداكتيكا، عدد 2، المغرب.
20. المسدي عبد السلام(1986): اللسانيات وأسسها المعرفية، الدار التونسية للنشر، تونس.
21. نبيل علي (1988): اللغة العربية والحاسوب، دراسة بحثية، دار تعريب، الطبعة الأولى، الكويت.
22. هارد كارديز: طبيعة الفكر واللغة، مواجهة بين شومسكي وبياجي، ترجمة أحمد أوزي، مجلة علوم التربية، عدد14
23. De Saussure Ferdinand (1995) : Cours de linguistique générale, édition Payot et Rivages, Paris.
24. Dicrot Robert (1996): Le Petit Robert, Montréal.
25. Dubois Jean (1991): Dictionnaire de linguistique, larousse
26. Dubois Jean (1993): Larousse
27. Durkheim Emile: (1968): Les régles de la méthode sociologique, édition, P.U.F. Paris.

لطائف بلاغية في مشكلات التعقيبات القرآنية
دراسة وصفية تحليلية

د.سهام داوي ـ كلية العلوم الإسلامية ـ جامعة الجزائر 1

يتميزُ القرآن الكريمُ عن سائر فنون القول بخصائص أسلوبيةٍ لا نجدها في غيره، على رأسها تسوير السور، وتقسيمها إلى آياتٍ، والصورةُ المحكمة التي جاءت عليها هذه الآياتُ مراعاة للتناسب بين المطالع والمقاطع، وتمكينا لها، وخاصة ما كان منها متشكّلا في قضيةٍ وحكمٍ يأخذ دور التعقيب، ويخدمُ مقاصد التعليلِ والوصفِ والإخبارِ في مسائل التشريعِ والعقيدةِ، وعند عرضِ أحوالِ الناسِ ومصائرِهم.

ولأسماء الله الحسنى في اقترانها بسياقاتها تناسبٌ بديع، فقد انتشرت في أعقاب الآياتِ وفق اختيار دقيق، يعلّل ويقرّر، ويصف ما كان حريا بها، ولو توهّم القارئ غيرَه، ممّا يحكم به بالنظرة السطحية القاصرة، قبل التدبّر الذي يقف به على المناسبة التامّة لما عقّب به الله تعالى، وهي من اللطائف البلاغية التي لا يتفطّن لها إلاّ ذوو الألبابِ والفهوم العميقة.

Abstract: The Holy Quran is distinguished from all the arts of saying, with stylistic characteristics, which we can not find in other places, especially the division into verses, and the image of the court, in which these verses were brought to bear in mind. , And serves the purposes of explanation, description and news in matters of legislation and doctrine, and when the conditions of people and their destiny.

The names of God, the beautiful in the association with the context of a beautiful fit, has spread in the wake of the verses according to a precise choice, explain and decide, and describe what was free, even if the reader's other, which is governed by the superficial view of the short, before the management that stands on the perfect occasion of what followed God Almighty, is one of the rhetorical blunders, which is not noticed only by the people of hearts and deep understanding.

يدخلُ التناسبُ بين مطالعِ الآياتِ وخواتيمها فيما يسمّى "تشابه الأطراف" أو "مراعاة النظير"، وهو "أن يُختتم الكلامُ بما يناسبُ أوّله في المعنى"[1]، حيث يتوخى أهلُ التفسيرِ والبلاغةِ النظرَ في مناسبةِ الخواتيم لما تقدّمها من صدور الآيِ، لما في العلاقةِ من أسرار دقيقةٍ، ومعاني لطيفةٍ .

ولا يكادُ الاستعمالُ اللغوي والقرآني لمادة (ع ق ب) في مختلفِ صيغِها يخرج عن معنيين يبسطهما أصحاب المعاجمِ بالتوسّع أو التضييق، هما:

. الدلالةُ على آخرِ الشّيء ونهايتِه، وخِتامه..

.والدّلالة على التوالي بين شيئين[2].

1 - الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، 2/490.

2 - يُنظر: معجم مقاييس اللغة لابن فارس، مادة (ع ق ب)، 4/77، ولسان العرب لابن منظور، 1/616.

ويخدمُ كلا المعنيينِ مفهومَ التعقيبِ القرآني، فهو لا يخرجُ عن أن يكون مقطعاً لآيةٍ، أو ختاماً لسورةٍ، أو مركزا بين مقطعين يحيلُ التالي فيهما على السابقِ

ونقف في القرآن الكريم على تعقيبات لا يُدرك التناسب بينها وبين السّياقِ الذي جاءت فيه للوهلةِ الأولى، ولا يتسنّى الربط بينها وبين ما سبقها إلاّ بعد تدبّرٍ وتأمّلٍ، وهو ما ارتأينا تسميتَه (مشكلات التعقيبات) سيرًا على ما أطلقه (السّيوطي) عليها بغيرِ مصطلحِها، وبذاتِ المعنى، حيث سمّاها (مشكلات الفواصل)، "والسّببُ في ذلك واضحٌ، وهو أنّ الكثيرَ من مواطنِ التشابهِ اللّفظي في القرآن الكريم يقع في خواتيم الآياتِ، خصوصاً إذا كانت في أسماء الله تعالى كالعزيز الحكيم، والغفور الرّحيم وما شابه ذلك، أو إذا كانت في وصفِ الأقوامِ، مثل: لقوم يعلمون، أو يتفكّرون، أو يعقلون، أو إذا كانت في وصف العذابِ مثل: عذاب عظيم، أو أليم، أو شديدٌ، كلُّ هذه الخواتيم تستحقُّ النظر والتأمّل، خصوصاً حين تردُ الآياتُ المتشابهةُ بخواتيم مختلفة"[1]

ويخدمنا كثيراً هذا الجانب في الدّراسةِ المفاهيمية للتعقيباتِ، فالتعقيبُ شأنه شأن سائرِ مكوّناتِ النص القرآني من سور وآياتٍ محفوظٌ من الله تعالى، ومعصومٌ عن التصرّفِ البشري، وما من لفظةٍ قرآنيةٍ إلاّ وهي مناسبةٌ لمكانها كما نزلت، بلا تبديلٍ ولا تغييرٍ، كما أنّ التعقيبات ليست حشوا في الآياتِ، وزيادةً عليها، بل هي أقفالٌ تمكّن للمعاني على ما توضّحه لنا مشكلات التعقيباتِ التي لا تظهر علاقتها بمطالعها إلاّ بالنظرِ المتمعّن .

أوّلا: مشكلاتُ التعقيب بصفتي العزّة والحكمة

نقف مع هذه الظاهرة في قوله تعالى: ﴿فَإِن زَلَلْتُم مِّنۢ بَعْدِ مَا جَآءَتْكُمُ ٱلْبَيِّنَٰتُ فَٱعْلَمُوٓاْ أَنَّ ٱللَّهَ عَزِيزٌ حَكِيمٌ ٢٠٩﴾ (البقرة 209)، فمطلعُ الآيةِ يحملُ إشارةً إلى ذنبهم وجرمِهم، فكيف يناسبُ التعقيبُ بالعزّةِ والحكمةِ جوَّ الآيةِ؟ وهل هو أنسبُ من التعقيبِ بالمغفرةِ والرّحمةِ رجاءَ التوبةِ بعد الزّللِ؟

يقول (أبو حيان):" وفي وصفه بالعزّةِ التي هي تتضمّنُ الغلبةَ والقدرةَ اللتين يحصلُ بهما الانتقامُ وعيدٌ شديدٌ لمن خالفه، وزلّ عن منهجِ الحقِ، وفي وصفِه بالحكمةِ دلالةٌ على إتقانِ أفعالِه، وأنَّ ما يرتُّبه من الزواجرِ لمن خالفَ هو مقتضى الحكمة"[2]، ويقف (الرازي) كذلك عند مناسبةِ هذا التعقيبِ فيقول:" إنَّ العزيزَ لا يُمنع من مرادِه، وذلك إنّما يحصلُ بكمالِ القدرةِ، وقد ثبت أنه سبحانه وتعالى قادرٌ على جميعِ الممكناتِ، فكان عزيزًا على الإطلاقِ، وأتبعه بقوله (حكيم)، فإنّ اللائقَ بالحكمةِ أن يميّزَ بين المحسنِ والمسيءِ، فكما يحسنُ من الحكيمِ إيصالُ العذابِ إلى المسيءِ، فكذلك يحسنُ منه إيصالُ الثوابِ إلى المحسنِ، بل هذا أليقُ بالحكمةِ، وأقربُ للرّحمةِ"[3]

ولم يفوّت (البقاعي) هذا التعقيبَ في تحليله تدليلاً على تمكُّنه من مكانه، فقال:"ولمّا كان الخوفُ حاملاً على لزومِ طريقِ السّلامةِ قال (فاعلموا) فإنّ العلمَ أعونُ شيءٍ على المقاصدِ، (أنّ الله) الحاوي لصفاتِ الكمال، (عزيز) لا يعجزُه من زلَّ، ولا يفوته من ضلَّ، (حكيم) يبرمُ ما لا يقدرُ

---

1 - البلاغة القرآنية في الآيات المتشابهات من خلال كتاب (ملاك التأويل) لابن الزبير الغرناطي، إبراهيم بن عبد العزيز الزيد،، ص472.

2 - البحر المحيط، أبو حيان، 2/132.

3 - مفاتيح الغيب، فخر الدين الرازي، 5/228.

أحدٌ على نفضِ شيءٍ منه"[1] فشرعُ اللهِ محكمٌ لا خللَ فيه، والله تعالى بعزّته قادرٌ على الانتقامِ من المخالفين، ومسيطرٌ عليهم، فلا يفلتون من العقابِ بحالٍ.

كذلك يلتبسُ الأمرُ في قوله تعالى: ﴿وَٱلسَّارِقُ وَٱلسَّارِقَةُ فَٱقۡطَعُوٓاْ أَيۡدِيَهُمَا جَزَآءَۢ بِمَا كَسَبَا نَكَٰلٗا مِّنَ ٱللَّهِۗ وَٱللَّهُ عَزِيزٌ حَكِيمٞ ٣٨﴾ (المائدة 38)، وقد رُوي عن الأصمعي أنه قال: كنت أقرأ (والسارق والسارقة فاقطعوا أيديهما جزاء بما كسبا نكالا من الله، والله غفور رحيم) وبجنبي أعرابي، فقال: كلامُ من هذا؟ قلت: كلامُ الله، قال: ليس هذا كلام الله، فانتبهتُ، فقرأتُ: ﴿وَٱللَّهُ عَزِيزٌ حَكِيمٞ ٣٨﴾، فقال: أصبتَ، هذا كلامُ الله، فقلتُ: أتقرأ القرآن؟ قال: لا، قلت: من أين علمتَ؟ قال: يا هذا، عزّ، فحكم، فقطع، ولو غفر ورحم لما قطع"[2] فالمقام هنا مقام عقاب وتهديد لا تناسبه المغفرة والرّحمة، وإلاّ لما شرعت العقوبة ابتداء، ولكنّ "الأعرابيّ أصاب حيث توصّل إلى النتيجة، فيما لم يصب في الطريقةِ والمنطق الذي توصّلَ به إليها، فتعليلُ الأعرابي لم يكن على قدرٍ من الدقّةِ والتوفيقِ حينما قال: عزّ، فحكمَ، فقطعَ، لأنّه فهم أنّ الحكيمَ بمعنى أصدر حُكمًا، والأمرُ ليس كذلك، لأنّ الحكيمَ فيه معنى التعليلِ للقطعِ، كأنّ قائلا قال: ولماذا كان القطع؟ ولم يكن شيئا آخر؟ قيل: لأنه حكيم، يعلم ما انطوت عليه النفوس، وما يصلح من عقوبات رادعة لها.. وكان من الممكن أن يصلحَ للتعليلِ أن يقول: عزّ فقطعَ، لأنّ له حكمٌ، وعلى كلٍّ فإنَّ هذا الأعرابيَّ أدركَ بسليقتِه أنَّ الختمَ بـ (الغفور الرحيم) لا يناسب سياق الآية"[3].

وفصّل (الطبري) في تفسيره تناسبَ الصفتين مع مضمون الآية فقال:"والله عزيز في انتقامه من هذا السّارقِ والسّارقةِ وغيرهما من أهلِ معاصيه، حكيمٌ في حكمِه فيهم، وقضائه عليهم"[4]، فالعزّةُ تأتي في سياقِ ذكرِ قدرةِ اللهِ تعالى على إنزالِ الفعلِ، وقهرِ معانديه، ولا يكونُ ذلك إلا بحكمتِه البالغةِ ظهرت لنا أو لم تظهر، ويتجلّى من هذه الدقّةِ في انتقاءِ ألفاظِ التعقيبِ رسوخُ المعنى من خلالها، "فالقاعدةُ الأساسية في فواصل الآيات (تعقيباتها) أنّ فاصلة الآيةِ متوافقةٌ مع كلماتها، ومتناسبةٌ مع موضوعِها، وأنّ ختامَ الآيةِ بالفاصلةِ يكون ختامًا موضوعيًّا متناسبًا معها"[5]

وقال تعالى في موضع آخر: ﴿وَٱلۡمُؤۡمِنُونَ وَٱلۡمُؤۡمِنَٰتُ بَعۡضُهُمۡ أَوۡلِيَآءُ بَعۡضٖۚ يَأۡمُرُونَ بِٱلۡمَعۡرُوفِ وَيَنۡهَوۡنَ عَنِ ٱلۡمُنكَرِ وَيُقِيمُونَ ٱلصَّلَوٰةَ وَيُؤۡتُونَ ٱلزَّكَوٰةَ وَيُطِيعُونَ ٱللَّهَ وَرَسُولَهُۥٓۚ أُوْلَٰٓئِكَ سَيَرۡحَمُهُمُ ٱللَّهُۗ إِنَّ ٱللَّهَ عَزِيزٌ حَكِيمٞ ٧١﴾ (التوبة 71)، وتعتبرُ من الآياتِ التي يشكلُ فيها التناسبُ بين التعقيبِ وسياقِه، فقوله تعالى (أولئك سيرحمهم الله) يحيلُ التوقُّعَ إلى التعقيبِ بصفتي المغفرةِ والرّحمةِ، أو الرأفةِ والرّحمةِ، ولكنها اختُتمت بصفتي العزّةِ والحكمةِ، لكن حسُن تدبُّر الآيةِ، فتأكيدُ رحمته تعالى لهم بسين الاستقبالِ يُغني عن إعادةِ ذكرها في التعقيبِ، وإنما ناسبَ المقامَ التعقيبُ بعزّةِ اللهِ على سبيلِ الطمأنةِ لمضاءِ رحمتِه التي وعدَ بها، وحكمتِه على سبيلِ ضمانِ إنجازِها على النحوِ الأنسبِ، قال (الرازي):" إنّ اللهَ عزيزٌ حكيمٌ، وذلك يوجبُ المبالغةَ في الترغيبِ

1 - نظم الدرر في تناسب الآي والسور، برهان الدين البقاعي، ص325.
2 - البحر المحيط، 3/483.
3 - الإعجاز البياني في نظم خواتم الآيات المشتملة على أسماء الله الحسنى، عاطف رجب القانوع، ص171.
4 - جامع البيان عن تأويل القرآن، الطبري، 4/569.
5 - إعجاز القرآن البياني ودلائل مصدره الرباني، صلاح الخالدي، ص320.

والترهيبِ، لأنّ العزيزَ هو من لا يمنعُ من مرادِه في عبادِه من رحمةٍ أو عقوبةٍ، والحكيمُ هو المدبّرُ أمرَ عبادِه على ما يقتضيه العدلُ والصوابُ"[1]

فتأمّل في دقّةِ التعقيبِ ، وتدبّر، ولن تعودَ إلاّ بيقينٍ في بلاغةِ القرآنِ الفائقةِ، ومناسبةِ مقاطعه لمطالعه بما يتعذّرُ نيابةُ غيره عنه ولو التبس علينا الأمرُ في قراءتنا الظاهريةِ للآيةِ، فإنّ الغوصَ في معاني الآياتِ وسياقاتِها يكشفُ لنا عن تمكّن التعقيباتِ من أماكنها.

ثانيا: مشكلات التعقيب بصفتي المغفرة والرحمة

قال تعالى: ﴿إِنَّمَا حَرَّمَ عَلَيْكُمُ ٱلْمَيْتَةَ وَٱلدَّمَ وَلَحْمَ ٱلْخِنزِيرِ وَمَآ أُهِلَّ بِهِۦ لِغَيْرِ ٱللَّهِ ۖ فَمَنِ ٱضْطُرَّ غَيْرَ بَاغٍ وَلَا عَادٍ فَلَآ إِثْمَ عَلَيْهِ ۚ إِنَّ ٱللَّهَ غَفُورٌ رَّحِيمٌ ﴿١٧٣﴾﴾ (البقرة 173)، والإشكالُ في ختمها بـ (الغفور الرّحيم) بدل (العزيز الحكيم)، وفي ذلك يرى (الرازي) وجوها:[2]

أحدها: أنّ المقتضي للحُرمةِ قائمٌ في الميتةِ والدمِ، إلاّ أنه زالت الحرمةُ بقيامِ المعارضِ، فلمّا كانَ تناولاً لما حصلَ فيه المقتضي للحرمةِ، عبّر عنه بالمغفرةِ، ثم ذكر بعده أنّه رحيمٌ، يعني لأجلِ الرّحمةِ عليكم أبحتُ لكم ذلك.

ثانيها: لعلّ المضطرَّ يزيدُ على تناولِ الحاجةِ، فهو سبحانه غفورٌ بأن يغفرَ ذنبَه في تناولِ الزّيادةِ، رحيمٌ حيثُ أباحَ في تناولِ قدرِ الحاجةِ.

ثالثها: أنه تعالى لما بيّن هذه الأحكامَ عقّبها بكونه غفورًا رحيمًا، لأنّه غفورٌ للعصاةِ إذا تابوا، وبالمطيعين المستمرّين على نهجِ حكمِه سبحانه وتعالى.

ويعلّل (أبو حيان) الختمَ بصفتي المغفرةِ والرّحمةِ في ثلاثةِ أسبابٍ:" لما ذكرَ أشياءَ اقتضى المنعَ منها، ثم ذكر إباحتَها للمضطرِّ في تلك الحالةِ المقيّدةِ له أتبع ذلك بالإخبارِ عن نفسه بأنه تعالى (غفور رحيم)، لأنّ المخاطَب بصددِ أن يخالفَ فيقعَ في شيءٍ من هذه المحرّماتِ، فأخبر بأنّه (غفور) للعصاةِ إذا تابوا، (رحيم) بهم، أو لأنّ المخاطبَ اضطرَّ فأكلَ ما يزيدُ على قدرِ الحاجةِ، فهو تعالى (غفور) له ذلك، (رحيم) بأن أباحَ له قدرَ الحاجةِ، أو لأنّ مقتضى الحرمةِ قائمٌ في هذه المحرّماتِ، ثمّ رخّص في تناولها من قيامِ المانعِ عن هذا الترخيصِ والإباحةِ بالمغفرةِ، ثم ذكر بعد الغفرانِ صفةَ الرّحمةِ"[3]

ويعلّل (البقاعي) هذه المناسبة من جانبه بالترغيب والترهيب في ظلال المعنى للصفتين:" علّل هذا الحكمَ مرهّبا مرغّبا بقوله (إنَّ الله) فأتى بهذا الاسمِ المحيط إشارةً إلى عمومِ هذا الحكمِ للمضطرِّ والموسعِ، وفي قوله (غفور) إشعارٌ بأنه لا يصلُ إلى حال الاضطرارِ إلى ما حُرّم عليه إلا عن ذنبٍ أصابه، فلولا المغفرةُ لتُمّمت عليه عقوبتُه.. وفي قوله (رحيم) إنباءٌ بأنَّ من اضطرَّ فأصابَ ممّا اضطرَّ إليه شيئا لم يبغ فيه، ولم يعد تناولُه من الله رحمةً توسعةٍ من أن يضطرَّ بعدها إلى مثله فيغفر له الذنبَ السابقَ الذي أوجبَ الضرورةَ، وينالُه بالرّحمةِ الموسّعةِ التي ينال بها من لم يقع منه ما وقعَ ممن اضطرَّ إلى مثله"[4]، فالعفو والغفران يشملان من كان من المضطرين والموسّع عليهم.

---

1 - مفاتيح الغيب، 8/135.

2 - مفاتيح الغيب، 5/73.

3 - البحر المحيط، 1/665.

4 - نظم الدرر في تناسب الآي والسور، 1/318.

ويشكلُ من التعقيباتِ ما جاء في قوله تعالى: ﴿فَمَنْ خَافَ مِن مُّوصٍ جَنَفًا أَوْ إِثْمًا فَأَصْلَحَ بَيْنَهُمْ فَلَآ إِثْمَ عَلَيْهِ ۚ إِنَّ ٱللَّهَ غَفُورٌ رَّحِيمٌ ﴿١٨٢﴾ (البقرة 182)، لأنّ المعتادَ عليه هو اقترانه بالآياتِ التي تتحدّثُ عمّا لا يجوزُ إثباتُه من الأفعالِ، ولا يدخلُ فيه الإصلاحُ، ويرى (الرّازي) في مناسبةِ تعليل الآيةِ بهذا التعقيبِ ثلاثةَ وجوهٍ:

أحدها: أنّ هذا من بابِ تنبيهِ الأدنى على الأعلى، كأنه قال: أنا الذي أغفرُ الذنوبَ ثم أرحمُ المذنبَ، فلئن أوصل عذابي إليك مع أنك تحمّلت المحن الكثيرةَ في إصلاحَ هذا المهم كان أولى.

وثانيها: يحتملُ أن يكون المرادُ أنَّ ذلك الموصي الذي أقدمَ على الجنف والإثم متى أصلحت وصيّته فإن الله غفورٌ رحيمٌ يغفرُ له ويرحمُه بفضله.

وثالثها: أنَّ المصلحَ ربما احتاجَ في إيتاءِ الإصلاحِ إلى أقوال وأفعال كان الأولى تركُها فإذا علمَ تعالى منه أنَّ غرضه ليس إلّا الإصلاح فإنه لا يؤاخذه بها لأنه غفورٌ رحيم"[1]

أما (البقاعي) فيصرفُ الصّفةَ إلى المجتهدِ في بيانِ الحكمِ: "ولمّا كان المجتهدُ قد يخطئ، فلو كان أوخذَ بخطئه أحجمَ عن الاجتهادِ جزاه الله سبحانه عليه بتعليلِ رفعِ الإثمِ بقوله (إنّ الله غفور رحيم) إعلامًا بتعميمِ الحكمِ في كلّ مجتهدٍ"[2] ، فالتعقيبُ مناسبٌ لحالة الهمّ بأمرٍ محرّمٍ دونِ التنفيذِ، من خلالِ تنبيه الموصي والموصى له، ومن حضرَ الوصيةَ، واجتهدَ في ذلك.

وجاء في موضع آخر: ﴿قُلْ أَنزَلَهُ ٱلَّذِى يَعْلَمُ ٱلسِّرَّ فِى ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ ۚ إِنَّهُۥ كَانَ غَفُورًا رَّحِيمًا ﴿٦﴾ (الفرقان 6) وهو تعقيبٌ استرعى اهتمامَ المفسّرين لما يشكلُ من مناسبته لسياقِه، حيث يقول(الزمخشري): " لما كان ما تقدّمه في معنى الوعيدِ عقّبه بما يدلُّ على القدرةِ عليه، لأنّه لا يوصف بالمغفرةِ والرّحمةِ إلاّ القادرعلى العقوبةِ، أو هو تنبيهٌ على أنّهم استوجبوا بمكابرتِهم هذه أن يصبَّ عليهم العذابَ صبّا، ولكن صرف ذلك عنهم (إنه غفور رحيم)، يمهلُ ولا يعاجلُ"[3] ، أمّا (الرّازي) فيرى المناسبةَ لوجهين:

الأول: أنه لما أنزله لأجل الإنذارِ، فوجبَ أن يكونَ غفورًا رحيمًا، غيرمستعجلٍ في العقوبة.

والثاني: أنه تنبيهٌ على أنهم استوجبوا بمكايدتِهم هذه أن يصبّ عليهم العذابَ صبّا، ولكن صرف ذلك عنهم كونه غفورا رحيما، يمهل ولا يعجّل"[4]

ويبحثُ الدكتور (أحمد أبوزيد) عن المناسبةِ في الاقترانِ من ناحيتها المعنويةِ والإيقاعيةِ فيقولُ:" إذا كان الله سبحانه وتعالى قد اختارَ للقرآنِ ترتيلا تبدو فيه نغمةُ ألفاظه ورنينُها وجرسُها، فلا بدّ من أن تكون ألفاظُه قد اختيرت لمزيّةٍ في كلّ كلمةٍ، لا في مجموعِها ونظمِها فحسب، وهذا الحكمُ إن كان ينطبقُ على سائرِ ألفاظِ القرآنِ الكريم فإنه ينطبقُ بالأحرى على الكلماتِ التي تقع في فواصلِ الآيات، فهذه أولى بالعنايةِ لأنها تجمع بين الوظيفتين: المعنوية والإيقاعية، وبلاغةُ الكلام تقتضي أن يراعى في اختيارِها أن تكون قادرةً على الوفاءِ بحق المعنى، وحق التناسب الإيقاعي في آنٍ واحدٍ"[5]

1- مفاتيح الغيب، 5/73.

2 - نظم الدرر، 1/336.

3 - الكشاف، الزمخشري، 3/207.

4 - مفاتيح الغيب، 24/52.

5 - التناسب البياني في القرآن: دراسة في النظم المعنوي والصوتي، أحمد أبو زيد، ص356.

فحيثُما وجّهتَ اهتمامكَ وقفتَ على التناسقِ العجيب، والتموضعِ البديعِ لألفاظِ القرآنِ الكريمِ، وتراكيبِه، فلا هي تنفرُ عن المعنى، ولا هي تشذُّ بالإيقاعِ، بل تجمعُ الدقّةَ من أطرافِها.

ثالثا: مشكلات التعقيب بصفتي العلم والقدرة

ممّا يشكلُ من التعقيباتِ في القرآن الكريمِ ما يأتي فيه تأكيدُ إحاطةِ علمه تعالى في سياقٍ نتوهّمُ أنّه يستدعي القدرةَ، ومنه قوله تعالى:﴿كَيْفَ تَكْفُرُونَ بِٱللَّهِ وَكُنتُمْ أَمْوَٰتًا فَأَحْيَٰكُمْ ثُمَّ يُمِيتُكُمْ ثُمَّ يُحْيِيكُمْ ثُمَّ إِلَيْهِ تُرْجَعُونَ ﴿٢٨﴾ هُوَ ٱلَّذِى خَلَقَ لَكُم مَّا فِى ٱلْأَرْضِ جَمِيعًا ثُمَّ ٱسْتَوَىٰٓ إِلَى ٱلسَّمَآءِ فَسَوَّىٰهُنَّ سَبْعَ سَمَٰوَٰتٍ وَهُوَ بِكُلِّ شَىْءٍ عَلِيمٌ ﴿٢٩﴾ (البقرة28-29) وهنا اكتفى بعض المفسّرين بتعليلِ الختمِ بالعلمِ المطلقِ، فقال (الرازي):" يدلُّ على أنّه سبحانه وتعالى لا يمكنُ أن يكون خالقًا للأرضِ وما فيها، وللسّمواتِ وما فيها من العجائبِ والغرائبِ إلاّ إذا كان عالماً بها، محيطًا بجزئياتِها وكلّياتِها"[1]، أمّا (أبو حيان) فقد ذهبَ تعليلُه للتعقيبِ بمطلقِ العلمِ بدل مطلقِ القدرةِ إلى التراجعِ في بحثِ التناسبِ إلى الآية السّابقةِ عنها، فقرّر أنّ التعقيبَ جاء في منتهى المناسبةِ لموقعِه، "لأنّ تقدّم ذكرِ خلقِ الأرضِ والسّماءِ، والتصرّفِ في العالم العلويّ والسُّفليّ، وغيرِ ذلك من الإحياءِ والإماتةِ ثمّ الإحياءِ، كلّ هذا يدلُّ على صدورِ تلك الأشياءِ عن العلم الكاملِ التامّ المحيطِ بجميعِ الأشياء"[2]

وانتهج (البقاعي) نهجًا خاصًّا بجعلِ العلمِ هنا بمعنى القدرة فقال:" لما كانَ الخلقُ على هذه الكيفيةِ دالاً بالبديهةِ على أتمّ قدرةٍ لصانعِه، وكان العلمُ بأنَّ مبنى ذلك على العلمِ محتاجاً إلى تأمّل، اعتنى في مقطعِ الآيةِ بقوله (وهو بكل شيء عليم)، أي وهو على كل شيء قدير"[3] وهو وجهٌ للربطِ بين التعقيبِ وسياقِه، غيرَ أنّ ما سبق ذكره من التّعليلِ أقوى منه.

وتشكلُ مناسبةُ التعقيبِ على العكسِ في قوله تعالى:﴿لَّا يَتَّخِذِ ٱلْمُؤْمِنُونَ ٱلْكَٰفِرِينَ أَوْلِيَآءَ مِن دُونِ ٱلْمُؤْمِنِينَ ۖ وَمَن يَفْعَلْ ذَٰلِكَ فَلَيْسَ مِنَ ٱللَّهِ فِى شَىْءٍ إِلَّآ أَن تَتَّقُوا۟ مِنْهُمْ تُقَىٰةً ۗ وَيُحَذِّرُكُمُ ٱللَّهُ نَفْسَهُۥ ۗ وَإِلَى ٱللَّهِ ٱلْمَصِيرُ ﴿٢٨﴾ قُلْ إِن تُخْفُوا۟ مَا فِى صُدُورِكُمْ أَوْ تُبْدُوهُ يَعْلَمْهُ ٱللَّهُ ۗ وَيَعْلَمُ مَا فِى ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَمَا فِى ٱلْأَرْضِ ۗ وَٱللَّهُ عَلَىٰ كُلِّ شَىْءٍ قَدِيرٌ ﴿٢٩﴾ (آل عمران 28-29)، فهذا التعقيبُ بمطلقِ القدرةِ ممّا يخطئه التخمينُ لو اكتُفي بمطلع آيته، فإنّ حصرَ النظرِ في الآيةِ الثانيةِ يقودُنا إلى توهّم مناسبةِ التعقيبِ بالعلمِ، غير أنّ النظرَ في السّياقِ يحيلُنا إلى الأنسبِ الذي انتقاه القرآنُ الكريمُ، وهو التعقيبُ بالقدرةِ، فاتخاذ المؤمنين الكافرين أولياءَ من دونِ المؤمنين لا يكونُ إلاّ بزعمِ المتّخذِ أنّ الكافرَ يملكُ ويقدرُ على ما لا يقدرُ عليه المؤمنُ من نفعٍ، ولذا حذّرَ اللهُ من يفعلُ ذلك، منبّهًا إلى أنّ مصيرَهم إليه، فكان التعقيبُ بالقدرةِ مناسبًا للمقامِ، يقول (الرازي):" وذلك لأنه لما بيّن أنه تعالى عالمٌ بكل المعلومات كان عالما بما في قلبه، وكان عالماً بمقاديرِ استحقاقه من الثوابِ والعقابِ، ثمّ بيّن أنه قادرٌ على جميعِ المقدوراتِ، فكان لا محالةَ قادرًا على إيصالِ حقّ كلِّ أحدٍ إليه، فيكونُ من

1 - مفاتيح الغيب، 2/173.

2 - البحر المحيط، 1/453.

3 - نظم الدرر، 1/83.

تمام الوعدِ والوعيدِ، والترغيبِ والترهيبِ"[1]، ويقول (الطوفي)[2]:"قوله (والله على كل شيء قدير) في بادئ الرأي غير مناسب لما في الآية من قوله تعالى (يعلمه الله ويعلم) لأنّ هذا يقتضي أن تكونَ فاصلتُه (والله بكل شيء عليم) غير أنه مع النظرِ مناسبٌ بتقديرِ محذوفٍ، أي يعلمُ ما تخفون وما تبدون، فيجازيكم عليه ثوابًا وعقابًا، وهو قادرٌ على جزائِكم، لأنه على كلِّ شيءٍ قديرٌ، ولا شكّ أنّ المجازاة تحتاج إلى قدرةٍ، ويحقّقُ ذلك أنه في سياقِ الوعيدِ على موالاة الكفارِ"[3]، فينبغي على المؤمنِ أن يلجأ إلى قدرته تعالى، وأن يستظلّ بها، وألاّ يوالي أعداءه الكافرين، إذ لا قدرةَ لهم على نصره، وإنّما القادرُ هو الله، فاتخاذُ المؤمنين الكافرين أولياءَ من دون المؤمنين إنما يكونُ لزعمهم قدرةَ الكافرين على نفعٍ لا يملكه المؤمنون لهم، فحذّر اللهُ من يفعلُ ذلك من المؤمنين، وبيّن لهم أنّ إليه مصيرَهم للحسابِ، وأنّه قديرٌ على استظهارِ ما تخفي صدورُهم لشمولِ علمه ما خفي وما أُعلن، بل إنّ علمه تعالى محيطٌ بما في السّمواتِ وما في الأرضِ لشمولِ قدرته كلَّ شيءٍ"[4] فاستظهارُ قدرته تعالى في هذا المقامِ أولى وأنسب.

وممّا يلتبسُ على المفسّرِ فهمُ مناسبتِه من التّعقيباتِ قوله تعالى:﴿وَلَوْلَا فَضْلُ ٱللَّهِ عَلَيْكُمْ وَرَحْمَتُهُۥ وَأَنَّ ٱللَّهَ تَوَّابٌ حَكِيمٌ ۝١٠﴾ (النور 10) حيث جاء التعقيبُ هنا على آياتِ الزنا، ورمي المحصناتِ، والملاعنةِ بين الزوجين، وقد يتساءلُ القارئ لهذا التعقيبِ عن العدول عن قرنِ التوبةِ بالرّحمة إلى الحكمة، لأنّ الرّحمةَ مناسبةٌ للتوبةِ، لكن للمقامِ خصوصيّته، يقول (ضياء الدين بن الأثير):" فإنه قد وردت الفاصلةُ في غيرِ هذا الموضع بـ(تواب رحيم)، ويظنّ الظانّ أنّ هذا كذلك، ويقول: إنّ التوبة مع الرّحمةِ لا مع الحكمةِ، وليس كما يظنّ بل أنّ الفاصلة بـ(تواب حكيم) أولى من (تواب رحيم)، لأنّ الله عزوجل حكم بالتلاعنِ على الصورةِ التي ذكّر بها، وأراد بذلك سترَ هذه الفاحشة على عباده، وذلك حكمة منه، ففصّلت الآيةُ الواردةُ بـ(تواب حكيم)، فجمع بين التوبة المرجوة من صاحب المعصيةِ، وبين الحكمةِ التي سترها على تلك الصورة"[5] وفي تقريرِ دقّةِ التناسبِ في سائرِ تعقيباتِ القرآنِ الكريمِ يقول (السيوطي):"لا تحسن المحافظة على الفواصل لمجرّدها، إلا مع بقاء المعاني على سردها، على المنهج الذي يقتضيه حسن النظم والتئامه، فأمّا أن تُهمل المعاني ويُهتمّ بتحسين اللفظ وحده غير منظور فيه إلى مؤدّاه فليس من قبيل البلاغة"[6]

ونختم في سياق هذه المناسبات القوية للتعقيبات بمواضعها بآيتين من سورة (الفتح) يتحد فيهما المطلع، ويختلف المقطع، وذلك في قوله تعالى:

﴿هُوَ ٱلَّذِىٓ أَنزَلَ ٱلسَّكِينَةَ فِى قُلُوبِ ٱلْمُؤْمِنِينَ لِيَزْدَادُوٓا۟ إِيمَـٰنًا مَّعَ إِيمَـٰنِهِمْ ۗ وَلِلَّهِ جُنُودُ ٱلسَّمَـٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ ۚ وَكَانَ ٱللَّهُ عَلِيمًا حَكِيمًا ۝٤﴾ (الفتح 4)

﴿وَلِلَّهِ جُنُودُ ٱلسَّمَـٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ ۚ وَكَانَ ٱللَّهُ عَزِيزًا حَكِيمًا ۝٧﴾ (الفتح7)

والملاحظ على الآيتين اقتران حكمته تعالى بعلمه في الأولى، وبعزته في الثانية، مع اتّحاد الجملة

1 - مفاتيح الغيب، 8/16.

2 - هو سليمان بن عبد الله القوي بن عبد الكريم الصرصري (716-657هـ) (ينظر الأعلام للزركلي: 3/189)

3 - قطف الأزهار في كشف الأسرار، جلال الدين السيوطي، 1/579.

4 - البديع في ضوء أساليب القرآن الكريم، عبد الفتاح لاشين، ص41.

5 - المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين بن الأثير، 3/165.

6 - الإتقان في علوم القرآن، جلال الدين السيوطي، 3/359.

السّابقة لهما (ولله جنود السموات والأرض)، ولهذا التغيير في ألفاظ التعقيب مناسبة دقيقة يعلّلها (الكرماني) بقوله:" لأنّ الأوّلَ متصلٌ بإنزال السّكينةِ، وازدياد إيمان المؤمنين، فكان الموضعُ موضعَ علمٍ وحكمةٍ، وأما الثاني فمتّصلٌ بالعذابِ والغضبِ وسلبِ الأموالِ والغنائمِ، فكان الموضعُ موضعَ عزّ وغلبةٍ وحكمةٍ"[1]

ونخرج من كل هذه النماذج القرآنية بقاعدة راسخة في مناسبة التعقيبات القرآنية لمواضعها، فهي قد تُظهر لنا للوهلة الأولى تناسبها مع سياقها، بينما قد يخفى ذلك مع آياتٍ أخرى تحتاج إلى تدبّر وتأمّل، وفي كل الحالات لا يشذّ تعقيبٌ عن التناسبِ مع مطلعه، ولا يخرج عن سياقِ موضعه، فالتناسبُ عمومًا، وتناسبُ التعقيباتِ على وجه الخصوصِ يقفُ بالمتدبّرِ للقرآنِ الكريمِ على اتّساقِ المعاني، ويتيح لنا الوقوفَ على إحكامِ آياتِ القرآنِ الكريمِ، وانتظام كلامه، وهي الظاهرة التي نبّه إليها (الباقلاني) مبكّرا بقوله:" فأجل الرأيَ في سورةٍ سورةٍ، وآيةٍ آيةٍ، وفاصلةٍ فاصلةٍ، وتدبّر الخواتمَ والفواتحَ، والبواديَ والمقاطعَ، ومواضعَ الفصلِ والوصلِ، ومواقع التنقّل والتحوّل، ثمّ اقضِ ما أنت قاضٍ"[2] وهو تقرير يحوم في مجمله حول التعقيباتِ باعتبارها خواتم لفواتح الآيات، ومقاطع لبواديها، ومواضع يصنع الفصلُ والوصلُ معانيها، وتتيح التحوّل من موضوع إلى آخر ضمن السّورةِ الواحدةِ.

مصادر ومراجع الدراسة

القرآن الكريم

1. الإتقان في علوم القرآن، جلال الدين السيوطي، طبعة الأوقاف السعودية، 1426هـ.
2. أسرار التكرار في القرآن، محمود بن حمزة الكرماني، تحقيق: عبد القادر أحمد عطا، دار الفضيلة.
3. إعجاز القرآن، أبو بكر الباقلاني، دار المعارف، مصر.
4. إعجاز القرآن البياني ودلائل مصدره الرباني، عبد الفتاح صلاح الخالدي، دار عمار، الأردن، الطبعة الأولى، 2000م.
5. الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، الطبعة الثالثة، دون تاريخ.
6. البحر المحيط في التفسير، أبو حيان الأندلسي، تحقيق: صدقي محمد جميل، دار الفكر، بيروت، 1420هـ.
7. البديع في ضوء أساليب القرآن الكريم، عبد الفتاح لاشين، دار الفكر العربي، القاهرة، 1999م.
8. البلاغة القرآنية في الآيات المتشابهات من خلال كتاب (ملاك التأويل) لابن الزبير الغرناطي، دار كنوز إشبيليا، الرياض، الطبعة الأولى، 2010م.
9. التناسب البياني في القرآن: دراسة في النظم المعنوي والصوتي، أحمد أبو زيد، مطبعة النجاح الجديدة، الرباط، 1992م.
10. جامع البيان عن تأويل القرآن، محمد بن جرير الطبري، مؤسسة الرسالة.
11. قطف الأزهار في كشف الأسرار، جلال الدين السيوطي، تحقيق: أحمد بن محمد الحمادي، وزارة الأوقاف والشئون الإسلامية، قطر، الطبعة الأولى، 1994م.

1 - أسرار التكرار في القرآن، الكرماني، ص182.
2 - إعجاز القرآن، الباقلاني، ص193.

12. الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، أبو القاسم الزمخشري، دار المعرفة، لبنان، الطبعة الأولى، 2009م.

13. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين بن الأثير، دار نهضة مصر، القاهرة.

14. مفاتيح الغيب (التفسير الكبير)، فخر الدين الرازي، دار الفكر، دمشق، الطبعة الأولى، 1981م.

15. مقاييس اللغة، أحمد بن فارس، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر، بيروت، 1979م

16. نظم الدرر في تناسب الآي والسور، إبراهيم بن عمر البقاعي، دار الكتاب الإسلامي، 1984م.

17. الرسائل العلمية

18. الإعجاز البياني في نظم خواتم الآيات المشتملة على أسماء الله الحسنى، رسالة ماجستير، كلية الآداب، الجامعة الإسلامية، غزة، 2006م.



الإملاء وطرائق تعليمه في المرحلة الابتدائية

العالية غالي

جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم - الجزائر.

الملخص:

الإملاء تمرين مدرسي يختبرفيه المتعلمون في رسم الحروف والكتابة بصورة صحيحة، وكلما كان المتعلّم متقناً لما يُملى عليه من كتابة الكلمات، كان قادرًا على أن يفرغ ما بداخله من أفكار وأحاسيس ومعلومات على الورق بواسطة الكتابة.

ومن هنا اكتسب الإملاء الأهمية التنفيذية في امتحان الذات اللغوية وتحديد مقدرة الشخص، فَمَنْ بكتب بلغة صحيحة، بالطبع، يقرأ ويتحدّث بلغة صحيحة.

لهذا عنيت به المناهج في مختلف البلاد العربية والإسلامية، وقرّرت تعليمه في المرحلة الابتدائية؛ لأنها مرحلة حساسة وتساهم في بناء المراحل الأخرى من التعلم.

الكلمات المفتاحية: الإملاء، أهدافه، طرائق تعليمه، المرحلة الابتدائية.

Résumé:

La dictée est un exercice scolaire dans lequel les apprenants apprennent à dessiner des lettres et à écrire correctement. Plus les apprenants sont sophistiqués, plus ils seront capables de dicter les mots, plus il sera en mesure de compléter ses pensées, ses sentiments et ses informations par écrit.

Par conséquent, la dictée a acquis une importance opérationnelle lors de l'auto-examen de la langue et de la détermination de la capacité de la personne. Elle est écrite dans la bonne langue, bien sûr, lis et parle dans la bonne langue.

C'est pourquoi je me suis intéressé au programme d'études dans les différents pays arabes et islamiques et j'ai décidé de l'enseigner au niveau élémentaire, car c'est une étape sensible qui contribue à la construction des autres étapes de l'apprentissage.

.Mots-clés: dictée, objectifs, méthodes d'enseignement, niveau primaire

المقدمة:

تُعَدُ قواعد الإملاء فرعًا من فروع اللغة العربية التي تُعلّمنا كتابة الحروف والكلمات بشكلها الصحيح، وتُمكننا من فهم المعنى الصحيح الذي يقصده الكاتب.

وإذا كانت الغاية من وضع قواعد النحو والصّرف حفظ اللّغة من الفساد والانحراف، فإن دروس الإملاء وسيلة لتقويم اليد وخُلوّ من الأخطاء، ذلك أن الخطأ الإملائي يشوّهها، ويحطّ من شأن الكاتب.

فنحن مدينون إلى نخبة من علماء اللغة العربية الذين وضعوا أسس هذا العلم وقواعده، حفاظًا على القرآن الكريم من التحريف والتصحيف وخشية من وقوع المسلمين في اللحن عند قراءة آياته.

ولا شك في أن مادة الإملاء ليست مقتصرة على تدريب المتعلمين على أصول الكتابة الصحيحة فحسب، بل هي تعودهم الانتباه، وقوة الملاحظة،وتزيد ثروتهم اللغوية، وتنمي معلوماتهم، وتضاعف خبراتهم، وثقافتهم بما تحتويه موضوعاتهم من فنون الأدب والعلوم.

وعليه، فإن الإشكالية التي نروم الاشتغال عليها تتمحور حول مفهوم الإملاء، وأهدافه، وطرائق تعليمه في مرحلة التعليم الابتدائي.

مفهوم الإملاء:

لغة: حتى نعلّم الإملاء السليم لابد أن تعرّف مفهوم الإملاء وخيرمن يوضح لنا هذا المفهوم هو كلام الله سبحانه وتعالى وأحاديث المصطفى عليه السلام وأشعار العرب...إلخ.

تشير مادة (ملل) كما وردت في معجم لسان العرب لابن منظور إلى: أملَّ الشيء: قاله فكتب، وأملاه كأملّه، وفي التنزيل : ﴿ وَلْيُمْلِلِ الَّذِي عَلَيْهِ الْحَقُّ﴾[1]. وهذا من أملَّ، وفي التنزيل أيضا: ﴿ فَهِيَ تُمْلَىٰ عَلَيْهِ بُكْرَةً وَأَصِيلًا﴾[2]. وهذا من أملى. وقال الفراء: أمللت لغة أهل الحجاروبنى أسد، وأمليتُ لغة بني تميم وقيس. يقال أملّ عليه شيئا يكتبه وأملى عليه، نزل القرآن العزيزباللّغتين معًا [3].

وجاء في فاكهة البستان: " أمللت الكتاب إملالا ألقيته عليه" [4]. أَمْلَ المعلم على متعلميه مادّة الدّرس، بمعنى: تلا مادّة الدّرس عليهم ليكتبوها في كرّاسهم. و" الإملال هو الإملاء على الكاتب"[5] ، و " استملاه الكتاب: سأله أن يمليه عليه"،[6] و "منه المستملي الّذي يطلب إملاء الحديث من شيخ"[7].

ولفظ الإملاء لفظ مفرد يجمع شذوذًا على غيرقياس فيقال (أمالي) وعلى هذا الجمع جاءت تسمية مجموعة من الكتب التراثية المعروفة مثل:أمالي الزجاجي، وأمالي القالي، وأمالي السّهيلي، والأمالي النحوية، والأمالي الشجريّة...إلخ لأن الشيخ كان يملي على متعلميه العلوم والمعارف المختلفة.

واستعمال القرآن الكريم للفعلين، إشارة إلى صحة استعمال أحدهما، لكن الذي غلب في استعمالها، هو الفعل (أملي) وشيوع أحدهم، لا ينفي صحة استعمال الآخر.

اصطلاحا :تعددت المصطلحات التي تدل على الإملاء: " كالرسم والخط والهجاء والكتابة والكتب وتقويم اليد والكتاب"،[8] كما أطلق عليه أيضا: " الخط القياسي والخط الهجائي، ورسم الحروف... إلخ، لكن رغم هذه التسميات المختلفة- شكلا لا مضمونا- يبقى مفهوم الإملاء واحد ليدل على: " تحويل الأصوات المسموعة المفهومة إلى رمز مكتوبة على أن توضع هذه الحروف في مواضعها الصحيحة من الكلمة". [9]

1 - سورة البقرة، الآية 282.

2 - سورة الفرقان، الآية 05.

3 - ينظر: ابن منظور(جمال الدين محمد بن مكرم الأنصاري): لسان العرب ، حققه عامرأحمد حيدر، راجعه عبد المنعم خليل إبراهيم، دارالكتب العلمية، مج7، بيروت- لبنان، 2005م- 1426هـ، ص 186.

4 - البستاني (عبد الله اللبناني): فاكهة البستان، المطبعة الأمريكانية، بيروت، 1930م، ص 1385.

5 - الخليل(بن أحمد الفراهيدي): كتاب العين، تحقيق: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، داروكتبة الهلال، بيروت (د ت)، م8، ص 345.

6 - مجمع اللّغة العربيّة: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدّولية-القاهرة، ط4، 1426هـ- 2005م، ص 889.

7 - حسني عبد الجليل يوسف: علم كتابة اللّغة العربيّة والإملاء، الأصول والقواعد والطّرق، دار السّلام، القاهرة- الإسكندرية، ط1، 1427هـ- 2006م، ص13.

8 - الحموز عبد الفتّاح: فنّ الإملاء في العربية، دارعمّان- الأردن، ج1، ط1، 1993م، ص 39.

9 - عبد الفتاح حسن البجّة: أصول تدريس العربية بين النظرية والممارسة، دار الفكر، عمّان- الأردن، ط1، 2000م، ص 431.

فالإملاء إذن هو الرسم الصحيح للكلمات، والكتابة الصحيحة تكتسب بالتدريب والممارسة المنظمة ورؤية الكلمات، والانتباه إلى صورها وملاحظة حروفها ملاحظة دقيقة، واستخدام أكثر من حاسة في تعليم الإملاء، لتنطبع صور الكلمات في الذهن، ويصبح عند المتعلم مهارة في كتابة الكلمات بالشكل المطلوب.

كما أنه: " عملية إتقان رسم الحروف والكلمات عند كتابتها؛ لتصبح مهارة يكتسبها المتعلم بالتدريب والمران، وتحتاج إلى عمليات عقلية جمالية أدائية تُسهم فيها البيئة المدرسية والثقافية".

[1] وقد وضع علماء البصرة والكوفة قواعد علم الإملاء، وعلى رأسهم الخليل بن أحمد الفراهيدي، كما وضع ضوابطه (الحركات) أبو الأسود الدؤلي بإشارة من الإمام علي بن أبي طالب رضي الله عنه حينما سمع أحد المسلمين يقرأ القرآن الكريم بشكل غير صحيح، وعلّمه ذلك؛ ليحدّ من تسرّب اللحن إلى الألسنة، وكذلك وضع نصر بن عاصمٍ، ويحي بن يعمر النُّقط للحروف بتوجيه من الحجاج بن يوسف حفاظًا على القرآن الكريم.[2]

كان الإملاء في الماضي يقوم على أساس اختبار المتعلمين في كتابة الكلمات الصعبة، وكان المعلمون يتنافسون في إملاء الكلمات الصعبة وكان أمراً مألوفًا أن تُملى على المتعلمين قطعة اختبارية من هذا النوع من أجل تقدير درجة إتقانه لكل منهم، فيرسب أغلبهم فيها.

أما المفهوم الحديث للإملاء، فهو أن الإملاء يجب أن يقوم على أساس التدريب، وذلك يعني أننا نعرض على المتعلمين كلمة جديدة، أو صعبة أمام أعينهم، فيتعرفون على شكلها، ويتدربون على كتابتها ويستمعون لنطق صوتها، وينطقونها، وهكذا ترسخ صورتها في ذاكرتهم بأكثر من رباط بصريًا، وباللفظ وبالعمل اليدوي.

فإذا أملينا عليهم هذه الكلمة فيما بعد، فإن صوتها سرعان ما يثير في ذاكرتهم صورتها، فتنطق رسالة سريعة إلى اليد فتكتب الكلمة، وكلما كان التذكر واضحًا كانت استجابة اليد سريعة.

وعليه، فإن عملية الإملاء تقوم على التذكر والاسترجاع. وبناءً على ذلك فإن أسس الإملاء هي: [3]

الأساس الأول: وسيلته العين فهي ترى الكلمات وتلاحظ أحرفها مرتبة، وهي بهذا تساعد على رسم صورتها صحيحة في الذهن، وعلى تذكرها حين تراد كتابتها.

الأساس الثاني: وسيلته الأذن، ولهذا يجب تدريب الأذن على سماع الأصوات وتمييزها، وإدراك الفروق الدقيقة بين الحروف المتقاربة المخارج.

الأساس الثالث: وسيلته اللسان، ولهذا يجب تدريب اللسان على نطق الكلمات التي استمع لها المتعلم.

الأساس الرابع: وسيلته الإكثار من التدريب اليدوي على الكتابة، حتى تعتاد اليد على مجموعة من الحركات العضلية الخاصة وهذا يفيد في سرعة الكتابة.

---

1 - سامي يوسف أبو وزيد: قواعد الإملاء والترقيم، دار المسيرة، ط1، عمّان- الأردن، 2012م، ص 18.

2 - ينظر: أحمد قبش: الإملاء العربي نشأته، وقواعد، ومفرداته، وتمريناته، دار الرّشيد، بيروت- دمشق، 1984م، ص 06.

3 - ينظر: جاسم محمود الحسّون وحسن جعفر الخليفة: طرق تعليم اللغة العربية في التعليم العام، منشورات جامعة عمر المختار- البيضاء، ط1، 1996م، ص 169.

أهمية الإملاء:

إنّ اكتساب المتعلمين القدرة على الكتابة الإملائية الصحيحة لا يتم دفعة واحدة في الساعة المقررة لتعليم الإملاء، وإنما يحصل عن طريق الكلام والتحدث والإصغاء والقراءة، لذا من الضروري التنسيق بين منهج الإملاء وما يعمل في اكتساب المهارات اللغوية الأخرى وقبل الانتقال لتزويده بمهارات الكتابة، على المتعلم أن يتقن المهارات السابقة حتى ينتقل بسهولة إلى هذه المهارات.

والكتابة: " وسيلة من وسائل الاتصال التي بواسطتها يمكن للمتعلم أن يعبرعن أفكاره وأن يقف على أفكار غيره يبرز ما لديه من مفاهيم ومشاعر ويسجل ما يود تسجيله من حوادث ووقائع وكثيرا ما يكون الخطأ الكتابيّ في الإملاء أو في عرض الفكرة سببا في قلب المعنى وعدم وضوح الفكرة".[1]

إذن، الكتابة الصحيحة عملية مهمة في التعليم على اعتبار أنها عنصر أساسي من عناصر الثقافة وضرورة اجتماعية لنقل الأفكار والتعبير عنها والإلمام بها.

وعليه، فإن الإملاء: " يعود المتعلم صفات تربوية نافعة فيعلمه التمعن ودقة الملاحظة، ويربي عنده قوة الحكم والإذعان للحق، ويعوّده الصبر والنظام والنظافة، وسرعة النقد، والسيطرة على حركات اليد، والتحكم في الكتابة، والسرعة في الفهم، والتطبيق السريع للقواعد المختلفة المفروضة كما يعد تمرينا مهما في دراسة أشكال الكتابة للغات الأخرى". [2]

وتعود أهمية الإملاء إلى مجموعة من الفوائد:

تعود المتعلمين على دقة الملاحظة، وعلى الاستماع والانتباه، وعلى النظافة والترتيب، وتغني حصيلة المتعلم اللغوية من خلال المفردات الجديدة والأنماط اللغوية المختلفة.

أهداف تعليم الإملاء:

من المفيد أن يتم تعليم الإملاء من خلال النصوص اللغوية الواردة في كتب اللغة العربية، ومن المفيد أيضا أن تكون لدى المعلم أهداف خاصة، يسعى إلى تحقيقها من خلال تعليمه اللغة، ولعلّ أهم أهداف الإملاء المرجو تحقيقها خلال مرحلة التعليم الابتدائي تتمثل فيما يلي:

1/ " التمكن من رسم الحروف والألفاظ بشكل واضح ومقروء، وتنمية المهارة الكتابية، بحيث لا يقع القارئ للمادة المكتوبة في الالتباس بسبب ذلك، وهذا الأمر يتطلب إعطاء كل حرف من الحروف حقه من الوضوح، فلا يهمل الكاتب نقطتي الياء، ولا يرسم الدال راءً ولا الفاء قافًا، كما يتطلب وضع النقاط على الحروف في مواضعها الصحيحة". [3]

2/ القدرة على الكتابة الصحيحة للمفردات اللغوية التي يستدعيها التعبير الكتابي؛ ليتاح الاتصال بالآخرين من خلال الكتابة السليمة.

3/ تمييز الحروف المتشابهة والمتقاربة في الشكل بحيث يسهل تمييزها وقراءتها سليمة.

4/ تمكين المتعلم من الكتابة بسرعة تناسب الأحوال والأوضاع التي يمكن أن يتعرض لها في حياته العلمية.

---

1 - راتب قاسم عاشور ومحمد الحوامدة: فنون اللغة العربية وأساليب تدريسها بين النظرية والتطبيق، عالم الكتب الحديث، ط1، عمّان- الأردن، 2009م، ص 161.

2 - علي النعيمي: الشامل في تدريس اللغة العربية، دار أسامة، ط1، عمّان- الأردن، 2004م، ص 115.

3 - نبيل أبو حلتم وآخرون: موسوعة علوم اللّغة العربية، دار أسامة، عمّان- الأردن، 2003م، ص 438- 439.

5/ تهيئة المتعلم لأداء امتحاناته بصورة سليمة من حيث الكتابة الإملائية صحة ووضوحًا.

6/" الابتعاد بالمتعلم عن الألفاظ السوقية الشائعة، وذلك عن طريق حفظ الألفاظ والعبارات والأساليب الرصينة والتي تتضمن قضايا إملائية تمكنه من القياس عليها بصورة سليمة".[1]

7/ تعويد المتعلمين النظافة فيما يكتبون.

8/ زيادة الثروة اللغوية لدى المتعلمين من خلال ما يطّلعون عليه من نصوص في درس الإملاء.

9/ تنمية القدرة لدى المتعلمين على الفهم والإفهام.

10/ يدرب المتعلمون على حسن الإصغاء، والاستيعاب، وتذكر صور الكلمات.[2]

11/ تحقيق التّكامل في تعليم اللّغة العربية، بحيث يخدم الإملاء فروع اللّغة الأخرى.[3]

وباختصار يهدف تعليم الإملاء إلى إتقان الكتابة، وإلى اكتساب عادات الدقة والنظام والنظافة والتركيب، بالإضافة إلى السرعة والإتقان في أثناء الكتابة.

طرائق تعليم الإملاء في المرحلة الابتدائية:

إن تعليم الرسم الإملائي يتم بطرائق متعددة، يكمل بعضها بعضًا، وتُنَمَّى بها مهارة الإملاء، وهي:

الإملاء المنقول:

ويلائم هذا النوع من الإملاء متعلمي القسمين الأول والثاني في المرحلة الابتدائية وكذلك متعلمي القسم الثالث في معظم فترات العام الدراسي، وفيه يعرض المعلم على المتعلمين قطعة في موضوع متكامل، ويدربهم على قراءتها ثم يقرؤها أمامهم بصوت مسموع، ثم يوضح لهم معاني الكلمات الصعبة عن طريق المناقشة، ويطلب من بعض المتعلمين نطقا ثم يكلف المتعلمين بنقل القطعة سواء من الكتاب أو من البطاقات أو من السبورة.[4]

وتعود أهمية النقل والمحاكاة للخط الجميل في تعويد المتعلمين على الدقة والملاحظة والنظام والتنسيق والجمال، ومن ثمّ تنغرس فيهم هذه المهارات، فضلاً عن تجنب العادات غير السليمة أثناء عملية الكتابة من حيث انحراف الجسم أو الورقة وميل السطور وغيرهما، وفيه تدرب على التهجّي، ومعرفة رسم الكلمات الجديدة، وإدراك الصلة بين أصوات الحروف وصورها الكتابية .

والأصل في هذا النوع من الإملاء أن يكون من قطعة القراءة التي سبق للمتعلم أن تدرب عليها قرائيًا، ويسير المعلم في تعليمه على وفق الخطوات الآتية:[5]

- تحديد القطعة أو الجملة التي يرغب المعلم في أن يكتبها المتعلمون، ويتوخى فيها القصر حتى لا يرهقهم.

- تهيئة المتعلمين بمقدمة مناسبة مشوّقة.

- قراءة المعلم القطعة المختارة قراءة معبرة واضحة.

- قراءة المتعلمين القطعة، ومناقشتهم بسؤالين حول مضمونها.

---

1 - موسى حسن هديب: موسوعة الشامل في الكتابة والإملاء، دار أسامة، ط1، عمّان- الأردن، 2002م، ص -19 20.

2 - ينظر: محسن علي عطية: الكافي في أساليب تدريس اللغة العربية، دار الشروق، ط1، عمّان- الأردن، 2006م، ص 229.

3 - ينظر: محمّد عثمان: تحفة النّبهاء في قواعد الإملاء، الدّار المصرية للكتاب- القاهرة، ط1، 2013م، ص 06.

4 - ينظر: سامي يوسف أبو زيد: قواعد الإملاء والترقيم، مرجع مذكور، ص 20.

5 - عبد الفتاح حسن البجّة: أصول تدريس العربية بين النظرية والممارسة، مرجع مذكور، ص 432.

- لفت أنظار المتعلمين إلى أشكال الكلمات الصعبة، وتدريبهم على قراءتها، وهجائها.

- مطالبة من المتعلمين بنقل القطعة، ويقوم المعلم بالدوران بينهم مرشداً، وموجهًا ومصححًا الأخطاء التي يقعون فيها، مقومًا لها.

من خلال ما سبق يتّضح لنا أن تعليم الإملاء يكون وفق خطوات، لابدّ أن يراعيها المعلّم ويتّبعها خطوة خطوة قصد بلوغ الأهداف المرجوة في هذه المرحلة، والّتي شأنها أن تؤهّله للانتقال إلى النّوع الثاني من الإملاء.

الإملاء المنظور:

ويعني أن ينظر المتعلمون إلى القطعة الإملائية قبيل إملائها عليهم. فقبل أن يقوم المعلم بإملاء القطعة الإملائية على المتعلمين يعرضها عليهم بالطريقة الآتي بيانها، ثم يقرؤها هو والمتعلمون، ثم يخفيها ويمليها عليهم، وهكذا فالإملاء المنظور يمثل خطوة الانتقال بالمتعلم من الاعتماد كليا على النقل والمحاكاة إلى مرحلة حفظ صور الكلمات، واستدعاء تلك الصور من ذاكرته عندما يمليها عليهم المعلم.[1] وله أهدافه منها: تدريب المتعلمين على دقة الملاحظة، وعلى حفظ صور الكلمات وعلى التذكر (تنمية الذاكرة).

والانتقال بهم من الاعتماد على الصور المعروضة إلى الاعتماد على أنفسهم وذاكرتهم.

ويستخدم هذا النوع من الإملاء في المراحل الأولى من الدراسة الابتدائية. ويعد الإملاء في هذه المرحلة خطوة مهمة في التغلب على الصعوبات الإملائية التي يُعانيها بعض المتعلمين. وفي حمل المتعلمين على دقة الملاحظة والتركيز والانتباه . مما يساعد على اختزان الرسم الإملائي الصحيح للكلمات الصعبة أو الجديدة. ويمكن تعليمه على النحو الآتي:[2]

التهيئة: التقديم للدرس بمقدّمة مشوّقة تناسب موضوع الدرس، بعد التأكد من أنّ المتعلمين أحضروا جميع لوازم الكتابة.

عرض النّص على السبورة، أو على بطاقة بخطٍ واضحٍ متقن.

يقرأ المعلّم النص قراءة جهرية سليمة.

يقرأ عدد من المتعلمين النّص قراءة جهريّة مقتفين قراءة المعلِّم.

يوضح المعلّم معنى النص للمتعلمين.

يدربُ المعلم المتعلمين على كتابة الكلمات الصعبة في النّص على السبورة.

يحجب المعلِّم النص عن المتعلمين

يملي عليهم النّص جملة جملة بسرعة مناسبة، وبصوت واضح لا يرهق الأذن، ويكون إملاء الجمل مرّة واحدة لا يتكرّر، ليتعود المتعلمون الانتباه لما يُملى عليهم.

يُعيد المعلِّم قراءة النصّ مرّة واحدة، ليكتب المتعلمون ما فاتهم من كلمات.

جمع الدفاتر تمهيدًا لتصحيحها.

---

1 - ينظر: محسن علي عطية: الكافي في أساليب تدريس اللغة العربية، مرجع مذكور، ص 230.

2 - ينظر: عبد الرحمان السفاسفة: طرائق تدريس اللغة العربية، مركز يزيد- المملكة الأردنية الهاشمية، ط3، 2004م، ص 125- 126.

الإملاء الاستماعي:

يعتمد هذا النّوع على حاسة السّمع، بينما يعتمد النّوع السّابق على حاسة البصر، وعمليّة الإملاء بعد التثبت من فهم المتعلمين للجمل والفقرة بمناقشتهم فيها، ويجري إملاء الفقرة للمتعلمين بالطريقة السابقة، ويجري التقييم أيضا من قبل المعلّم أو المتعلمين أنفسهم، والفرق بين الإملاء المنظور والإملاء الاستماعي هو أنّ المتعلمين يقرؤون النّص قبل الإملاء وبعده في المنظور، بينما يقرؤون النّص في الاستماعي في أثناء التّقييم.[1]

هذا النوع من الإملاء يناسب القسم الخامس من المرحلة الابتدائية.

ويتم تعليمه على النحو الآتي:[2]

التمهيد: يعرض النماذج أو الصور، واستخدام الأسئلة الممهدة.

قراءة المعلم القطعة، ليلم المتعلمون بفكرتها العامة.

مناقشة المعنى العام بأسئلة يلقيها المعلم على المتعلمين.

تهجي كلمات مشابهة للمفردات الصعبة التي في القطعة، وكتابة بعضها على السبورة، وينبغي أن تعرض هذه الكلمات المشابهة في جمل كاملة، حتى يكون كل عمل في الطريقة ذا أثر لغوي مفيد للمتعلمين.

إخراج المتعلمين الكراسات وأدوات الكتابة، وكتابة التاريخ ورقم الموضوع وفي أثناء ذلك يمحو المعلم الكلمات التي على السبورة.

قراءة المعلم القطعة للمرة الثانية، ليتهيأ المتعلمون للكتابة، وليحاولوا إدراك المشابهة بين الكلمات الصعبة التي يسمعونها والكلمات المماثلة لها مما كان مدونًا على السبورة.

إملاء القطعة، ويراعي في الإملاء ما يلي:

تقسيم القطعة إلى وحدات مناسبة للمتعلمين طولاً وقصرًا.

إملاء الوحدة مرة واحدة لحمل المتعلمين على حسن الإصغاء وجودة الانتباه.

استخدام علامات الترقيم في أثناء الإملاء.

مراعاة الجلسة الصحيحة للمتعلمين.

قراءة المعلم القطعة للمرة الثانية، لتدارك الأخطاء والنقص.

جمع الكراسات بطريقة هادئة ومنظمة.

شغل باقي الحصة بعمل آخر، مثل:

تحسين الخط.

مناقشة معنى القطعة على مستوى أرقى.

تهجي الكلمات الصعبة التي وردت في القطعة.

شرح بعض قواعد الإملاء بطريقة سهلة مقبولة.

من خلال ما سبق يتّضح جليا أنّ الإملاء الاستماعي يعتمد على مهارة الاستماع بالدّرجة الأولى،

---

1 - ينظر: محمد فوزي أحمد بني ياسين: اللغة، دار اليازوري، ط1، عمّان- الأردن، 2011م، ص 169.

2 - ينظر: راتب قاسم عاشور ومحمد فؤاد الحوامدة : فنون اللغة العربية وأساليب تدريسها بين النظرية والتطبيق ، مرجع مذكور ، ص 170-169.

والاستماع أداء متكامل، لا يتمُّ إلاّ عن طريق التّفاعل الجيّد بين حواس السّمع والبصر والعقل لمتابعة المتكلّم وفهم ما ينطق به والوقوف على المعنى المقصود ثمّ استرجاعه وإجراء الارتباط بين الألفاظ ومعانيها، وفهم المعنى يساعد إلى حدٍّ كبير المتعلّم في كتابه ما يملى عليه.لأنّ المتعلّم لا يستطيع كتابّة ما يجهله.

الإملاء الاختباري:

وهو: " إملاء ذو شقين؛ الأول: تشخيص نقاط الضعف في هجاء المتعلمين، وتحديد المشكلات التي يخطئون فيها ثم العمل على علاجها، والثاني: اختبار لتشخيص الأخطاء التي يقع فيها المتعلمون فيما تعلموه،ومعرفة ما تعلموه، ذلك ليتمكن المعلم من إعادة التركيزعلى ما لم يتعلموه".[1]

وهذا ما يوصلنا إلى القول إن الإملاء الاختباري عملية تعليمية في غايتها تحديد الأخطاء فيما تعلمه المتعلمون لمعالجتها كذلك. ويُنصح المعلم بإنهاء إملائه في وقت يقل عن نصف الحصة ليتمكن من تصحيح كراسات المتعلمين فيما بقي من الوقت، مع تكليفهم بعمل يشغلهم ويفيدهم.

ويهدف هذا الإملاء إلى قياس مقدرة المتعلم على الكتابة الصحيحة وتقويمه وفقًا لما هو مقرّر في منهج الدراسة. فإذا كان مطلوبا منه أن يعرف كتابة الهمزة في كلّ أشكالها أوكتابة التّاء المفتوحة أو الألف الممدودة، فإن هذا الإملاء الاختباري يُحدّد مستواه، ومدى كفايته، ومهارته في استيعاب ما تعلّمه عن كتابة الهمزة أو الألف أو التّاء...إلخ

ويتم تعليمه بإتباع الطرائق التالية:

" التمهيد

الاستعداد للإملاء.

بدء عملية الإملاء : حيث يملي المعلم القطعة الإملائية على المتعلمين.

بعد الانتهاء من الإملاء يقرأ المعلم قراءة جهرية مرة أخرى للقطعة الإملائية.

جمع الدفاتر.

مناقشة الأخطاء المشتركة".[2]

ويمكن للمعلم أن ينفذ الإملاء الاختباري في الأحوال التالية:

بعد إعطاء القاعدة الإملائية (أو مجموعة من قواعد الإملائية).

في بداية العام الدراسي و بداية كل مرحلة دراسية انطلاقا من كونه تقويما تشخيصا يتعرف من خلاله على نقاط الضعف عند المتعلمين وعلى مستواهم الإملائي لوضع درجات (علامات) للمتعلمين ولتقدير مستواهم والتعرف عليه.

على ضوء ما سبق، نخلص إلى أنَّ الإملاء أربعة أنواع ولكلِّ نوع منها طريقة خاصّة وخطوات تُتَّبع، وأنَّ هذه الخطوات تختلف باختلاف خصائص وأهداف كلِّ نوع، ولا ينبغي لأيِّ معلِّم تقديم نوع على آخر، كأن يقدم مثلا الإملاء الاختباري قبل تدريبهم على الإملاء المنقول؛ لأنّ المعلّم في هذه المرحلة لم يتمكّن بعد من إتقان رسم الحروف رسما صحيحا ، بإضافة إلى عدم فهم ما يملى عليه ،

1 - جاسم محمود الحسّون وحسن جعفر الخليفة: طرق تعليم اللغة العربية التعليم العام، مرجع مذكور، ص 174.

2 - فيصل حسين العلي: المرشد الفني لتدريس اللغة العربية، مكتبة دار الثقافة، ط1، عمّان- الأردن، 1998م، ص 194.

لذا ينبغي مراعاة مبدأ التدّرج أثناء الإملاء فلا تعرض المتعلم أمور لا يفهمها ولم يسبق له أن تدرّب عليها.

طرائق وأساليب تصحيح الإملاء:

لا يقتصر تصحيح الإملاء على طريقة واحدة وإنّما هناك طرائق عدّة، وعلى المعلِّم أن لا يلتزم واحدةً منها بصفة مطَّردة، بل ينوّع في استخدامها بما يتماشى ونوعية القطعة الإملائية وكذا مستويات المتعلِّمين، ونجمل هذه الطّرائق في الآتي:

أولا: تصحيح المعلم:

أ- (يصحح المعلم دفاتر الإملاء أمام المتعلمين، في نفس حصة الإملاء، ومن محاسن هذه الطريقة أنه يتسنى للمعلم أن يرشد كل متعلم إلى خطئه وطريقة تصويب الخطأ، فيشعر المتعلمون بقربهم من المعلم، كما تمكن هذه الطريقة المعلم من التعرف على مستوى كل متعلم، ومقدار تقدمه).[1]

ومن مساوئ هذه الطريقة أن بعض المتعلمين ينصرفون إلى اللعب والتشويش في أثناء تصحيح المعلم لأحدهم.

ب- (يصحح المعلم دفاتر الإملاء خارج القسم، ويكتب تصويب الخطأ فوقه بحبر أحمر، وعندما يعيد الدفاتر إلى المتعلمين يطلب منهم كتابة التصويب عدة مرات).[2]

ومن المآخذ على هذه الطريقة طول الفترة بين خطأ المتعلم ومعرفته للصواب.

ثانيا: تصحيح المتعلم دفتره بنفسه:

(وتتم بأن يكتب المعلم القطعة على لوح إضافي، أو على كرتون مقوى، أو يرجعهم إلى مكانها من الكتاب المقرر، ومن ثم يطالب المتعلمين بقراءة القطعة ليوازنوا بين ما كتبوا لاكتشاف أخطائهم، ثم يقوم كل متعلم بوضع خط تحت الخطأ، يكتب الصواب فوقه).[3]

ومن محاسن هذه الطريقة أنها تعود المتعلمين قوة الملاحظة والثقة بالنفس، والصدق، والأمانة، والشجاعة، والاعتراف بالخطأ.

ويستحسن أن يمر المعلم بين المتعلمين، وهم يصححون، لكي يشعرهم بأنه يلاحظهم، ولا بأس من أن يصحح دفترا أو دفترين.

ثالثا: طريقة تبادل الدفاتر:

(وفيها يقوم المعلم بإعطاء دفتر المتعلم إلى زميل آخر له، فيقوم هذا بموازنة ما كتبه زميله بالقطعة المكتوبة على اللوح الإضافي، فإذا ما اكتشف خطأ وضع تحته خطا، ثم تعاد الدفاتر إلى أصحابها ليعرف كل واحد خطأه، فيكتب الصواب عدة مرات).[4]

وهذه الطريقة أيضا تشعر المتعلم بالثقة والفخر لأنه يقوم بجزء من عمل المعلم، ولكنها قد تسبب نفور المتعلم من زميله الذي صحح له وكشف خطأه.

---

1 - سميح أبو مغلي: الأساليب الحديثة لتدريس اللغة العربية، دار مجدلاوي، ط2، عمّان – الأردن، 2007م، ص 42.

2 - سميح أبو مغلي: الأساليب الحديثة لتدريس اللغة العربية، مرجع مذكور، ص 43.

3 - عبد الفتاح حسن البجّة: أساليب تدريس مهارات اللغة العربية، دار الكتاب الجامعي، ط2، الإمارات العربية المتحدة، 2005م، ص 175.

4 - الفتاح حسن البجّة: أساليب تدريس مهارات اللغة العربية، مرجع مذكور، ص 176.

وفي هذه الطريقة كذلك لابد من أن يمر المعلم بين المتعلمين، ويصحح بعض الدفاتر بنفسه.

وللاستفادة من هذه الطرائق، ولتلافي عيوبها، يجمل بالمعلم أن ينوع من أساليب التصحيح، على أن يحصر المعلم الأخطاء ويذكر عددها في نهاية كل قطعة، مع وضع ملاحظات تخص على الخط الجيد، والنظافة، والترتيب. ومن الأساليب الناجحة في تعليم الإملاء:

أ/ الأسلوب الوقائي:

فالطريقة الوقائية تعتمد على تعليم القواعد المرتبطة بالأخطاء التي تشيع بين المتعلمين. وتراعي هذه الطريقة جانبين هما.[1] تدريب المتعلمين على نطق الكلمات بحيث يستطيع المتعلم أن يميز كل صوت من أصوات الكلمة عن الآخر، وتدريب المتعلم على كتابة الصورة السليمة لما أخطأ فيه باستخدام السبورة.

وهذا التدريب لا يقتصر على حصص الإملاء، بل يستمر في حصص القراءة، والمحفوظات، والتعبير، والخط، وفي متابعة الواجبات المنزلية، حتى يتم سيطرة المتعلم على الكلمات التي يحدث فيها خطأ.

ب/ أسلوب الاعتماد على الحواس:

(تعتمد على توظيف الحواس، والفكرة المحورية لهذا الأسلوب هي أن المتعلم ينبغي أن يستخدم العين والأذن واللسان واليد).[2] والكلمة هنا هي وحدة الملاحظة.

وفي التدريب في القسم يتعين أن يرى المتعلم الكلمة، وأن يسمع نطقها بدقة ويكررها ثم يكتبها. وتلك العوامل تساعد على التخيل.

ج/ أسلوب التهجئة:

وقد يرتبط بالأسلوب السابق بأن نطلب من المتعلم بعد قراءة الكلمة تهجئتها وتحليلها إلى حروفها الأصلية حيث يبرز المتعلم بعض الحروف المكتوبة وغير المنطوقة كاللام في الشمس، والألف بعد واو الجماعة مثل: ذهبوا وهكذا.[3]

د/ طريقة سيدنا:

وتعتمد على النطق السليم للحروف واستخدام الثواب والعقاب، وقيام المتعلم النبيه بدور (التعريف) في تعليم ضعاف المتعلمين ومتابعتهم والإشراف على واجباتهم المنزلية وتدريبهم على حسن القراءة، فالمتعلم الماهر يكلف بأن يراقب ويساعد ويعرض للعقاب على المعلم.

كما يعتمد المعلم على المتعلمين في جمع بعض الكلمات من الكتب المختلفة، ويناقش معهم هذه الكلمات في معناها ومبناها والاحتفاظ في كراسه خاصة.

كما يعتمد المعلم على تحفيظ المتعلمين بعض الفقرات التي تحتوي على كلمات مميزة ثم إجراء اختبار تحرير في تلك الفقرات، أما الإثابة التي يحصل عليها المتعلمون النابهون فتكون بتسجيل أسمائهم على لوحة أعدت في القسم ووضع علامة على صدره والثناء عليه من قبل المعلم...إلخ.[4]

---

1 - ينظر: حسن شحاتة: أساسيات في تعليم الإملاء، مؤسسة الخليج العربي، ط2، 1986م، ص -141 142.

2 - حسن شحاتة: أساسيات في تعليم الإملاء، مرجع مذكور، ص -146 147.

3 - ينظر: زكريا إسماعيل: طرق تدريس اللغة العربية، دار المعرفة الجماعية- الإسكندرية، 2005م، ص 174.

4 - ينظر:زكريا إسماعيل: طرق تدريس اللغة العربية، مرجع مذكور، ص -174 175 .

هـ/ وهناك بعض الأساليب التي تعتمد على التعلّم الذاتي:

بحيث يعتمد المتعلم على نفسه ومن هذه الأساليب:[1]

الأسلوب الذي يعتمد على الترتيب بدءًا بنطق الكلمة ومعرفة معناها وانتهاء بإتقانها لفظًا وكتابة ومروراً بالتحليل والتذكر.

تدوين الكلمات الصعبة والتي يخطئ فيها المتعلمون كثيرا في كراسة خاصة تحتوي على قواعد الإملاء الصعبة، ويبدأ المتعلم بإعدادها من بداية العام الدراسي.

وعليه، فإن الطريقة المناسبة لتصحيح الإملاء، ترتبط بعدد المتعلمين، ومستواهم في الإملاء، والوقت المخصص للتصحيح، ولا مانع من المرواحة بين أفضل هذه الطرائق، حتى لا يمل المعلم والمتعلمون، وحتى يكون هناك مشاركة فاعلة في عملية التصحيح. وإن كنا نرى التركيز على تصحيح المعلم أمام المتعلم، وتصحيح المتعلمين أخطاءهم من خلال البحث عن الصواب، مع تأكد المعلم من صحة ما يقومون به، ومراجعة دفاترهم من حين لآخر؛ لمعرفة الأخطاء الشائعة معالجتها.

أسباب الخطأ الإملائي وطرائق علاجه:

ترجع الأخطاء الإملائية إلى عدة أسباب وعوامل، فلعل معرفتها دراستها تهدي المعلمين إلى أنجح الطرائق التي ينبغي إتباعها للنهوض بالمعلم، وبالتأمل نلاحظ أن من هذه الأسباب ما يرجع إلى المتعلم، ومنها يرجع إلى قطعة الإملاء، ومنها ما يرجع إلى المعلم نفسه.

فمما يعود إلى المتعلم:

وتتمثل هذه العوامل في التردد، والخوف وعدم تمييز الأصوات المتقاربة في مخارجها، وعدم الثقة فيما يكتبه المتعلم، وضعف الحواس، وانخفاض مستوى الذكاء، وضعف الملاحظة البصرية...إلخ.[2]

ومما يعود إلى الإملاء:

أن تكون قطعة الإملاء أعلى من مستوى المتعلمين فكرة أو أسلوبًا، أو تكثر فيها الكلمات الصعبة، أو الكلمات التي تشذ في رسمها عن القاعدة الأصلية المقررة، أو تكون القطعة أطول مما يجب فيضطر المملي إلى العجلة والإسراع في النطق.[3]

ومنها ما يتعلق بالمعلم نفسه:

فقد يكون المعلم ضعيفا في إعداده اللغوي، وأن معظم المواد الأخرى لا يلتفتون إلى أخطاء متعلميهم الإملائية.[4]

إن الخطأ الإملائي أخيرا لا يرجع إلى عامل واحد أو يخضع لسبب معين بل إن جميع العوامل السابقة متداخلة متشابكة تتعاون لتجعل المتعلمين يقعون في الأخطاء الإملائية الشائعة.

وهناك عدة أنواع من الأخطاء الإملائية لابد أن يواجهها المعلم وذلك:[5]

إن المعلم يجب أن يكون لديه فكرة مسبقة عن أنواع الأخطاء الإملائية التي نجدها عند المتعلمين.

1 - ينظر:زكريا إسماعيل: طرق تدريس اللغة العربية، مرجع مذكور، ص 175.

2 - ينظر: حسن شحاتة، تعليم اللغة العربية بن النظرية والتطبيق، الدار المصرية اللبنانية، ط6، القاهرة، 2004م، ص 330.

3 - ينظر: عبد العليم إبراهيم: الإملاء والترقيم في الكتابة العربية، دار غريب- القاهرة، ص 21.

4 - ينظر: علي النعيمي: الشامل في تدريس اللغة العربية، مرجع مذكور، ص 117.

5 - ينظر: هدى علي جواد الشمري وسعدون محمود الساموك: مناهج اللغة العربية وطرق تدريسها، دار وائل، ط1، عمّان- الأردن، 2005م، ص 204.

إنّ هذه الأخطاء لن تفاجئ المعلم، بل يكون متوقعًا لمثلها.

استعداده لمواجهة الأخطاء بالتقويم والإصلاح.

أن يكون المعلم مقتدرا على التحكم بقواعد الإملاء العربي ليكون ناقلا للمعرفة إليهم.

وأسباب الأخطاء الإملائية تحتاج آلية مناسبة لعلاجها، وقد تناول بعض التربويين أساليب يمكن للمعلم إذا اتبعها أن يخفف من حجم الأخطاء الإملائية، وأوردها زكريا إسماعيل وهي كما يلي:[1]

مراعاة مبدأ التدرج في الصعوبة أثناء الإملاء فلا تعرض على المتعلّم أمور لا يفهمها ولم يسبق له أن تدرّب عليها.

تعليم الإملاء بطريقة تكاملية مع بقية فروع اللغة العربية ومهارتها، وربط دروس الإملاء ببعضها.

اختيار النصوص الإملائية المناسبة، والتي تقع ضمن دائرة اهتمام المتعلمين ، والتدريبات التي تراعي مراحل النمو اللغوي.

الاهتمام بالقراءة السليمة، والتدريب على التهجي الصحيح للكلمات.

الاهتمام بجودة الخط وسلامة الكتابة من الأخطاء النحوية والإملائية.

تكليف المتعلمين بواجبات منزلية تتضمن مهارات مختلفة كأن يجمع عشرين كلمة تنتهي بالتاء المربوطة وهكذا.

تشجيع المتعلمين على صياغة الأفكار بألفاظ محدودة مفهومة لتكون ذات معنى معين.

الاهتمام بمهارة السماع وأثرها في التلقي الصحيح للعبارات اللغوية المملاة...إلخ.

تنويع طرائق تعليم الإملاء لطرد الملل والسآمة ومراعاة الفروق الفردية.

الاهتمام بالوسائل المتنوعة في تعليم الإملاء ولاسيما السبورة الشخصية والبطاقات ولوحة الجيوب.

تدريب اليد المستمر على الكتابة، والعين على الرؤية الصحيحة للكلمة من أجل إدراكها.

مساعدة المتعلم على كشف خطئه وتعرف على الصواب بجهده هو.

حسن اختيار المعلمين، وإعدادهم وتدريبهم.

معالجة المشكلات الصحية، كضعف البصر والسمع، والمشكلات النفسية؛ كالقلق والخوف.

ولعل أهم أسلوب ينبغي الإكثار منه التدريب والممارسة من خلال عملية النسخ وكثرة التدريبات والنشاطات الإملائية. وعليه، فإن الخطأ الإملائي من المتعلمين واحد، وقد يكون مرده سببًا واحدًا أو عدة أسباب، وعندما يضع المعلم يده على السبب، فقد أوجد نصف الحل، وخطا خطوة مهمة نحو العلاج، كما أن معالجة الأخطاء مبكرًا وباستمرار يمنع تراكمها، ويحفز المتعلم، ويشجعه لتعلّم الجديد.

الخاتمة: ليست مادة الإملاء مقتصرة على تدريب المتعلمين على أصول الكتابة الصحيحة فحسب، بل هي تعودهم الانتباه،ن وقوة الملاحظة، وتزيد ثروتهم اللغوية، وتنمي معلوماتهم، وتضاعف خبراتهم، وثقافتهم بما تحتويه موضوعاتهم من فنون الأدب والعلوم، وهي مقياس يستطيع المعلم قراءة درجاته فيحكم على قدرة متعلميه في الإملاء أو ضعفهم.

1 - ينظر: زكريا إسماعيل: طرق تدريس اللغة العربية، مرجع مذكور، ص 33- 166.

وعليه، أبرزها أمكننا التوصل إليه من نتائج نجملها فيما يلي:

الإملاء فرع من فروع اللغة العربية،وإذا كانت الغاية من وضع قواعد النحو والصّرف حفظ اللغة من الفساد والانحراف، فأنّ درس الإملاء جزء من دروس القواعد الهادفة إل حفظ اللغة من الوجهة الكتابيّة والإملائية والبعد عن الخطأ في الكتابة والتدوين.

لابد للمعلم عند اختيار قطعة الإملاء أن يراعي مالي:

أن تناسب المستوى اللغوي والعقلي للمتعلمين، بحث تتدّرج موضوعاتها من السهل إلى الصعب، ومن القصر إلى الطول.

أن يتصل موضوعها بحياة المتعلمين اليومية وأن تكون ملائمة لمستواهم العقلي من حيث تخيُّرُ الألفاظ الدارجة في حياتهم وأنشطتهم.

أن تناسب المرحلة الدراسية، فتُختار من كتب اللغة العربية للمرحلة الأساسية، بحيث تكون القطعة شائقة طريفة، تزيد في ثقافة المتعلمين وتمدّهم بألوان من المعرفة.

يستحسن أن تكون القطعة من موضوعات القراءة، التي تناسب متعلمي المرحلة الابتدائية.

أن تكون القطعة مناسبة للمتعلمين من حيث حجمها، فلا تكون طويلة مرهقة لهم، ولا تكون قصيرة لا تفي بما يهدف إليه الإملاء في ذلك من فوائد، ولابد من التدرج في ذلك.

عدم الاقتصار على هذا النشاط في حصة الإملاء فقط، بل يجب أن يمتد الاهتمام بالنواحي الإملائية في كل ما يمارسه المتعلم من نشاطات لغوية وغير لغوية.

مصادر ومراجع المقال:

القرآن الكريم برواية ورش عن الإمام نافع.

1. ابن منظور(جمال الدين محمد بن مكرم الأنصاري): لسان العرب ، حققه عامر أحمد حيدر، راجعه عبد المنعم خليل إبراهيم، دار الكتب العلمية، مج7، بيروت- لبنان، 2005م 1426-هـ.
2. أحمد قبش: الإملاء العربي نشأته، وقواعد، ومفرداته، وتمريناته، دار الرّشيد، بيروت- دمشق، 1984م.
3. البستاني (عبد الله اللبناني): فاكهة البستان، المطبعة الأمريكانية- بيروت، 1930م.
4. جاسم محمود الحسون وحسن جعفر الخليفة: طرق تعليم اللغة العربية في التعليم العام، منشورات جامعة عمر المختار- البيضاء، ط1، 1996م.
5. حسن شحاتة: أساسيات في تعليم الإملاء، مؤسسة الخليج العربي، ط2، 1986م.
6. حسن شحاتة: تعليم اللغة العربية بن النظرية والتطبيق، الدار المصرية اللبنانية، ط3، القاهرة، 2004م.
7. حسني عبد الجليل يوسف: علم كتاب اللّغة العربيّة والإملاء، الأصول والقواعد والطّرق، دار السّلام، القاهرة- الإسكندرية، ط1، 1427هـ - 2006م.
8. الحموز عبد الفتّاح: فنّ الإملاء في العربية، دار عمّان- الأردن، ج1، ط1، 1993م.
9. الخليل(بن أحمد الفراهيدي): كتاب العين، تحقيق: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي،

دار مكتبة الهلال، بيروت ،م8، (دت).

10. راتب قاسم عاشور ومحمد الحوامدة: فنون اللغة العربية وأساليب تدريسها بين النظرية والتطبيق، عالم الكتب الحديث، ط1، عمّان- الأردن، 2009م.
11. زكريا إسماعيل: طرق تدريس اللغة العربية، دار المعرفة الجامعية- الإسكندرية، 2005م.
12. سامي يوسف أبو زيد: قواعد الإملاء والترقيم، دار المسيرة، ط1، عمّان- الأردن، 2012م.
13. سميح أبو مغلي: الأساليب الحديثة لتدريس اللغة العربية، دار مجدلاوي، ط2، عمّان – الأردن، 2007م.
14. عبد الرحمان السفاسفة: طرائق تدريس اللغة العربية، مركز يزيد، المملكة الأردنية الهاشمية، ط3، 2004م.
15. عبد العليم إبراهيم: الإملاء والترقيم في الكتابة العربية، دار غريب- القاهرة.
16. عبد الفتاح حسن البجّة: أساليب تدريس مهارات اللغة العربية، دار الكتاب الجامعي، ط2، الإمارات العربية المتحدة، 2005م.
17. عبد الفتاح حسن البجّة: أصول تدريس العربية بين النظرية والممارسة، دار الفكر، عمّان- الأردن، ط1، 2000م.
18. علي النعيمي: الشامل في تدريس اللغة العربية، دار أسامة، ط1، عمّان- الأردن، 2004م.
19. فيصل حسين العلي: المرشد الفني لتدريس اللغة العربية، مكتبة دار الثقافة، ط1، عمّان- الأردن، 1998م.
20. مجمع اللّغة العربيّة: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدّولية- القاهرة، ط4، 1426هـ- 2005م.
21. محسن علي عطية: الكافي في أساليب تدريس اللغة العربية، دار الشروق، ط1، عمّان- الأردن، 2006م.
22. محمد عثمان: تحفة النّبهاء في قواعد الإملاء، الدّار المصرية للكتاب- القاهرة، ط1، 2013م.
23. محمد فوزي أحمد بني ياسين: اللغة، دار اليازوري، ط1، عمّان- الأردن، 2011م.
24. موسى حسن هديب: موسوعة الشامل في الكتابة والإملاء، دار أسامة، ط1، عمّان- الأردن، 2002م.
25. نبيل أبو حلتم وآخرون: موسوعة علوم اللّغة العربية، دار أسامة، عمّان- الأردن، 2003م.
26. هدى علي جواد الشمري وسعدون محمود الساموك: مناهج اللغة العربية وطرق تدريسها، دار وائل، ط1، عمّان- الأردن، 2005م.



العوالم الممكنة: مدخل إلى تأويل النص

Possible worlds : an introduction to the text interpretation

مولاي مروان العلوي جامعة شعيب الدكالي، المغرب

ملخص:

تتأسس هذه الورقة على تساؤل جوهري يتمثل في: ما هي الآليات التي بفضلها يبني القارئ العوالم الممكنة التي توجه فعل القراءة، وتنقل النص من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل؟ وهل تمثل العوالم الممكنة استراتيجية تأويلية كافية لبلورة كون دلالي منسجم للنص؟ وهل يتيح بناء العوالم الممكنة إعادة تنظيم عناصر النص بغية الولوج إلى كنهه؟ وكيف يستثمر القارئ معرفته لتأويل النص؟

ينبني هذا البحث على الإفادة التي يمنحها حقل الدراسة النقدية للخطاب لإغناء النظريات التأويلية. وننطلق في ذلك من افتراض مركزي مفاده أن المتلقي "النموذجي" خلال فعل القراءة يقوم بمجموعة من الاستدلالات بناء على آليات يستند إليها في عملية التأويل تنقله من المتاهة التأويلية إلى سيرورة تأويلية محددة. وينطلق في ذلك من بناء عوالم ممكنة تتسم بالانسجام التأويلي من جهة، وقابلة للتحول والتغير خلال تنامي فعل القراءة من جهة أخرى، يستثمر فيها نماذجه الذهنية ومعرفته الشخصية ، والمعرفة المشتركة..

من أجل فحص هذه الإشكالية، ومختلف الأسئلة الجزئية المتفرعة عنها، ننطلق في المبحث الأول من رصد مظاهر التآلف ومكامن الاختلاف بين التأويل ودراسة الخطاب. وننتقل في مبحث ثان إلى تحديد خصائص القارئ النموذجي كما حددها امبرتو ايكو. ونبسط في مبحث ثالث آليات التأويل المتمثلة في الكفاية الموسوعية والعوالم الممكنة والنماذج الذهنية. ثم نذيل الورقة بتركيب مجمل لما تطرقنا إليه.

الكلمات المفتاح: التأويل، دراسة الخطاب، العوالم الممكنة، النماذج الذهنية، القارئ النموذجي.

: Abstract

This paper is based on a fundamental problematic: What are the mechanisms by which the reader builds the possible worlds that direct the act of? Do the possible worlds represent a sufficient interpretive strategy? Does building the possible worlds allow to gain access to text? How does the reader invest his knowledge to interpret the ?text

This research is based on the highlights given by the Critical Discourse Study field to enrich hermeunitics theories. We proceed from a central assumption that the "typical" reader in the act of reading constructs a set of inferences based on mechanisms to move from the an interpretive maze to a specific interpretative process. He begins with the construction of possible worlds during the act of reading. The reader invests his ... mental models, personal knowledge and knowledge

In order to examine this problemematic, we proceed first to determine the differences between hermeunitics and discourse study. In a second section, we move on to defining the characteristics of the typical reader as defined by U.Eco. In the third section we present the mechanisms of interpretation :encyclopedic competence, possible .worlds and mental models. Finaly, we conclude with the most important conclusions
Keywords: hermeunitics, discourse study, possible worlds, mental models, typical .reader

أولا: بين التأويل ودراسة الخطاب

يعد التأويل، أوبعبارة أدق، ممارسة التأويل تحديا حقيقيا في ظل نسبية الحقيقة بمعناها العام، وانفتاح النص والخطاب على دلالات ممكنة ومتعددة تنطلق من التجليات التي يتيحها النص لينفلت من كل القيود. فيموت بذلك المؤلف ليمنح الفرصة للمتلقي، بجميع أصنافه ومستوياته، لإعادة إحياء النص مستعينا في ذلك بمجموعة من الوسائل النظرية والأدوات الإجرائية التي تمنحها النظريات التأويلية.

إن التأويل، بهذا المعنى، وبتعبير شلايماخر، يعد "فن الفهم، أوهو البحث في الشروط التي تجعل الفهم ممكنا".[1] فتأويل الخطاب، إذن، يمر بالضرورة من عملية الفهم المرتبطة أساسا بالمعنى الأولي الظاهروالجلي، أي المعنى الحرفي، ليتجاوزه بالبحث عن المعاني الضمنية والبنيات العميقة للنص. والمتأوِّل، إذ ذاك، ينتقل من معطيات جلية ومتاحة ظاهريا وماديا إلى نتائج واستنتاجات غيرمتاحة، قد تختلف باختلاف المتأوِّل ومنهجه المعتمد في عملية التأويل. ولهذا، قد "انتقل مؤِّولو النص من البحث عن الحقيقة وعن المعنى الثابت الوحيد إلى البحث عن الممكن والمحتمل والمعاني المتعددة"[2]، فـ"ليس من معنى حقيقي لنص ما"[3]. لذا، انطلاقا من التجليات النصية، يمكن أن نصل إلى سيرورات تأويلية وعوالم دلالية متعددة، تختلف باختلاف القارئ وتجربته وخلفياته (المعرفية، والاجتماعية...). ورغم تعدد التأويلات الممكنة، واختلاف الدلالات الناتجة عن ممارسة التأويل، فإن المدارس التأويلية وضعت حدودا للتأويل وضوابط له، فـ"ليس من المعقول أن يُترك النص لعنف القارئ المزهو بقدرته والمسكون بنزواته والمهووس بغرائزه ولذاته".[4]

وإذا كانت التأويلية أو الهرمنوطيقا في بداياتها مرتبطة بتأويل النصوص الدينية فحسب، من خلال البحث في مظاهر الوحي والإعجاز والخوارق، فقد انعتقت من ذلك لتجعل النص اللغوي وغير اللغوي موضوعا للدراسة، ومجالا للتحليل، عبر استدعاء مفاهيم متعددة من قبيل الفهم والتفسير والنص والقارئ والمقصدية والسياق والعوالم الدلالية والسيرورة التأويلية والعوالم الممكنة.. من هذا المنطلق، قد أفادت النظريات التأويلية من حقول معرفية أخرى، وجعلت الباب مشرعا أمام المفاهيم والوسائل النظرية والأدوات الإجرائية ليتم اغترافها من حقولها الأم إلى حقل

1- عبد الله بريمي: السيرورة التأويلية في هرمينوسيا هانس جورج غاداميروبول ريكور، دائرة الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة.، 2010، ص24.

2- Roland Barthes : Plaisir du texte, Seuil, Paris, 1973, p100.

3- امبرتو ايكو: القارئ في الحكاية التعاضد التأويلي في تأويل الحكاية، ترجمة أنطوان أبوزيد، المركز الثقافي العربي، 1996، ص72.

4- المرجع نفسه، ص148.

التأويل لتُدمج ضمن نسق الممارسة التأويلية.

ويؤكد بول ريكور P. Ricoeur على أن التأويل هو معرفة المعنى الموضوعي للنص الذي يريده المؤلف، وما على القارئ إلا أن يلتقط شفرات النص، وبالتالي تلتقي ذاتية المؤلف مع ذاتية القارئ من خلال التقاء خطاب النص بخطاب التأويل. فعندما يقوم القارئ بفعل القراءة، فذلك يتضمن بالضرورة تنشيط أطر الفهم وآليات التفسير، ومن ثم التأويل، من خلال بناء سلسلة من المرجعيات الممكنة التي قد تتطابق مع الإمكانات التي يتيحها النص؛ أي بناء عالم افتراضي يمثل محصلة الاستنباطات التي تسمح بها تجليات النص؛ وبمعنى آخر يقوم القارئ المفترض أو النموذجي، حسب تعبير امبرتو إيكو U. ECO، ببناء عوالم ممكنة توجه السلوك المقترح لمكونات النص.

ويعد حقل الدراسة النقدية للخطاب حقلا معرفيا خصبا يمكن الإفادة منه لإغناء النظريات التأويلية، وذلك بوصفه نمطا من بحوث الخطاب التحليلية التي تدرس، بصفة عامة، المعاني المضمنة في الخطاب، وتركز، بصفة خاصة، على طرائق تنفيذ سوء توظيف السلطة power abuse واستمرارها ومقاومتها، فضلا عن الهيمنة الاجتماعية وعدم المساواة بواسطة النص والكلام في السياق الاجتماعي والسياسي، تتوسل بمجموعة من المفاهيم الإجرائية التي تمكنها من استجلاء أبعاد سوء توظيف السلطة، والعلاقات المعقدة الكائنة بين بنى الخطاب والبنية الاجتماعية. ولا تتبنى مقاربة وحيدة للخطاب، بقدر ما تعتمد على مجموعة من المناهج التحليلية والنقدية في دراسة بنى الخطاب، من قبيل: التحليل اللغوي، التحليل التداولي، التحليل البلاغي، الأسلوبية، تحليل أنماط الخطاب المختلفة (القصة، الأخبار، المناقشات البرلمانية، الإعلانات..)، التحليل السيميائي للأصوات والصور...[1]

وتختلف دراسة الخطاب discourse studie عن تأويل الخطاب interpretation. فإذا كانت دراسة الخطاب تبحث في الكيفية التي بها يمكن أن ندرس الظواهر الخطابية بالاستعانة بمناهج متعددة ومتكاملة، فتأويل الخطاب لا يهدف إلى اكتشاف هذه الظواهر، بقدر ما يبحث عن المعنى، وكيفية استجلائه، وطرق الانتقال من المعنى الظاهر إلى المعنى الضمني أو المعاني والدلالات غير الصريحة في الخطاب، والتي تتطلب إعمال ميكانيزمات معينة انطلاقا من التجليات النصية.

ويعتبر فان ديك أن كل دراسة تصريحيةexplicit للخطاب يجب أن تتأسس على عنصر تنظيمي أساسي يتمثل في البنيات الصورية للخطاب، ومن بينها المعنى،[2] أي تلك التجليات الظاهرية والمادية، اللغوية وغير اللغوية، والتي تعتبر المعبر المبدئي للولوج إلى البنى العميقة في النص والخطاب. ويمكن أن نصف الدراسات المعاصرة للخطاب التي تتجه في اتجاهات مختلفة في البحث، من قبيل النظريات اللسانية، والعرفانية، والاجتماعية، والثقافية، والسياسية، بكونها وصفية واستكشافية وليست نظريات معيارية؛ إذ لا تهدف إلى توجيه القرّاء إلى الطريقة التي بها يجب فهم نص ما، بل تهدف إلى دراسة كيفية فهم القراء المتعددين نصا ما في سياقات مختلفة.

ويشترك كلا الحقلين في اهتمامهما بالدور المركزي الذي يضطلع به القارئ في فهم الخطاب

1- يراجع في هذا الصدد: Van Dick A.Teun: Discours studies and Hermeunitics, IN Discourse studies, sagepub, 1-13, 2011, pp2-3.

2- Ibid, p4

وتأويله؛ فبول ريكو، من منظور التأويلية، يعتبر أن الخطاب عندما يتحول من الكلام إلى الكتابة يصبح مستقلا عن قصد الكاتب، وبالتالي، يضحي عالم النص مستقلا عن عالم الكاتب بفضل المباعدة بمفهومها المؤسس لظاهرة النص بوصفه كتابة، حيث تتباعد الدلالة النصية عن الدلالة الذهنية، ويستقل النص المكتوب عن سياقاته المتعددة (التاريخية، والسياسية، والاجتماعية، والنفسية) لينفتح على سلسلة غير محدودة من القراءات،[1] ومن ثم سلسلة مفتوحة من التأويلات. ويرى امبرتو ايكو أن مسالك المعنى المتعددة واحتمالاته التي يتيحها النص تستدعي تدخل قارئٍ نموذجي معاضد lecteur modèle coopératif، يستنطقه ويسهم في تأويله، فالنص "آلة كسولة تتطلب من القارئ بذل جهد تعاضدي جبارلكي يملأ فراغات ما لم يُقل وما قيل التي لبثت بيضاء"[2]. وهذا ما يمنح للمتلقي بعدا مركزيا في تأويل النص من خلال قيامه بفعل القراءة؛ إذ بمجرّد أن ينسى القارئ قصد الكاتب، يبدأ في فهم النّصّ على ضوء تجاربه الخاصّة كذات متلقّية.

أما الدراسة النقدية للخطاب، فتعتبر أن الخطاب، بغض النظر عن مجاله، ينتج في سياق معين ولمتلق معين. لذلك، تدرس الكيفية التي بها تؤثر النصوص والخطابات على المستمَع والقارئ، وتبحث في الوسائل النصية والخطابية التي توجه القارئ والمستمَع إلى إدراك العالم من خلال النص والخطاب بكيفية معنية.[3] من أجل هذا، تتوسل الدراسة النقدية للخطاب بمفاهيم مستقاة من النظرية العرفانية cognitivisme التي تنظر إلى كيفية إدراك الإنسان للعالم، وكيفية تمثله بناء على معرفته بالعالم، وتجربته الشخصية، ونماذجه الذهنية التي يؤسسها انطلاقا من العالم المسقط في ذهنه، والتي يسقطها على النص أو الخطاب خلال عملية إدراكه وتأويله. وهي مفاهيم يمكن أن تُستثمر في نسق الممارسة التأويلية.

من هذا المنطلق، يظهر أن القارئ خلال قيامه بفعل القراءة، يقوم بالضرورة بتنشيط أطر الفهم وآليات التفسير، ومن ثم التأويل، من خلال بناء سلسلة من المرجعيات الممكنة التي قد تتطابق مع الإمكانات التي يتيحها النص؛ أي بناء عالم افتراضي يمثل محصلة الاستنباطات التي تسمح بها تجليات النص؛ وبمعنى آخر، يقوم القارئ المفترض أو النموذجي، حسب تعبير امبرتو إيكو، ببناء عوالم ممكنة توجه السلوك المقترح لمكونات النص الذي يضع "مضامينه في وضع الإمكان، بانتظار أن يفعِّلها عمل القارئ التعاضدي تفعيلا نهائيا"[4].

من أجل ذلك، سنتطرق، فيما يلي من المباحث، إلى مجموعة من المفاهيم التي وظفها ايكو لتأويل النصوص من قبيل القارئ النموذجي والعوالم الممكنة، إضافة إلى مفهوم النماذج الذهنية المستقى من حقل الدراسة النقدية للخطاب.

ثانيا: القارئ النموذجي

لما اعتبر امبرتو ايكو أن فعل التأويل فعل تداولي في إطار اهتمامه بعلم التداول النصي، فقد انطلق

1- يراجع في هذا الصدد: ريكور بول: من النص إلى الفعل، ترجمة: محمد برادة وحسان بورقية، عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية، ط 1، 2001.، ص86-85.

2- امبرتو ايكو: القارئ في الحكاية التعاضد التأويلي في تأويل الحكاية، ترجمة أنطوان أبوزيد، المركز الثقافي العربي، 1996، ص28.

3- يراجع في هذا الصدد: .http://www.languageinconflict.org/how-language-is-studied/critical-discourse-analysis html، زرته بتاريخ: 01 مارس 2018

4- امبرتو ايكو: القارئ في الحكاية التعاضد التأويلي في تأويل الحكاية، ترجمة أنطوان أبوزيد، المركز الثقافي العربي، 1996، ص29.

في ذلك من أن "تأويل أي نص، إنما يعزى، وبشكل أساسي إلى عوامل تداولية"[1]، وبذلك فهو لا يكتفي فقط بالنظريات التي تقتصر على التحليل المكوني componentielle، أو على الدراسة المعجمية، أو على الدراسة الجملية، بل، فضلا عن ذلك، يستند إلى النظريات التي تُدمج مستويات خارج جملية، من قبيل النص والسياق والمتلقي. فسعى إلى بناء نظرية نصية تكون جُماعا لقواعد تداولية تعين النظرية على تحديد العوامل التي من شأنها أن تُسَوِّغ للمتلقي المساهمة في تفعيل actualisation النص؛ ذلك أن فعل التأويل مرتبط أساسا بالممارسة التي ينهجها القارئ لتفعيل النص.

بناء على ذلك، تأسس تصور ايكو في التأويل على روافد معرفية متعددة[2]؛ إذ أعانته السيميائيات التأويلية البورسية على "إيضاح حيوية التأويل"[3]، واستلهم منها مفهوم المؤول interpretant، والذي يتمثل في "الصورة التي ترتسم في ذهن المرسل إليه لما يرسل إليه من دليل ما، والذي يعتبر هو نفسه مؤولا لدليل آخر وهكذا إلى نهاية السلسلة التأويلية"[4]. فضلا عن ذلك، أفاد من مفهوم الدراسة اللسانية للخطاب عند فان ديك (1977) Van Dick الذي تجاوز دراسة الجملة إلى دراسة النص والخطاب بناء على استدعاء مفاهيم مستقاة من التيار المعرفي والمنطق والدلالة الصورية المشروطة بالصدق، وأعطى بعدا مركزيا للسياق وللمتلقي، واعتبر أن الخطاب مكون من بعدين: بعد دلالي وبعد تدوالي[5]. إضافة إلى ذلك، استثمر ايكو النظرية التواصلية عند جاكبسون الذي اهتم اهتماما بالغا بالجهاز الداخلي الذهني للمتكلمين، بدل الاهتمام فقط بسلوكهم اللفظي[6]، واعتبر ايكو أن النموذج التواصلي الذي أقره جاكبسون يحتاج إلى إعادة نظر، لا سيما ما يتعلق بالسنن الذي تُبنى على أساسه الرسالة، واعتبره نسقا معقدا من القواعد، والذي يحتاج، إضافة إلى الكفاية اللسانية، كفاية تداولية لتحليله.[7]

وبما أن ايكو قد سعى إلى مباشرة النص من على سطح فعل القراءة، فقد اهتم بكيفية قراءة النص بعد صناعته، وركز على وصف حركات القراءة التي تقتضيها بنية النص[8]. من أجل هذا، اعتبر ايكو أن القارئ يضطلع بدور مركزي إزاء النص بوصفه سلسلة الحيل التعبيرية التي ينبغي على المرسل إليه أن يفعّلها، من خلال إدراكه ووضعه في إطاره الزمني والمكاني وتحقيقه بما تيسر له من ثقافة[9].

1- المرجع نفسه، ص16.

2- لمزيد من التوسع، يراجع الفصل الأول من كتاب: امبرتو ايكو: القارئ في الحكاية التعاضد التأويلي في تأويل الحكاية، ترجمة أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، 1996.

3- امبرتو ايكو: القارئ في الحكاية التعاضد التأويلي في تأويل الحكاية، ترجمة أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، 1996، ص8.

4- الميلودي الحاجي: تشكّل المعنى بين دلالات النّص وتأويل القارئى عند "إمبرتو إيكو" ، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، ع33، 2011، ص63.

5- يراجع في هذا الصدد: العلوي مولاي مروان: الترابط الدلالي في لسانيات الخطاب تصور تون فان ديك نموذجا، مجلة العمدة في اللسانيات وتحليل الخطاب، ع2، 2017، ص194.

6- يراجع في هذا الصدد: الفهري عبد القادر الفاسي: اللسانيات واللغة العربية، دار توبقال، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1985 ص65.

7- يراجع في هذا الصدد: امبرتو ايكو: القارئ في الحكاية التعاضد التأويلي في تأويل الحكاية، ترجمة أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، 1996، ص24.

8- يراجع في هذا الصدد: المرجع نفسه، ص 10.

9- المرجع نفسه ، ص 21.



لذلك حدد ايكو مجموعة من المواصفات التي ينبغي أن يتصف بها المتلقي ليصبح قارئا نموذجيا، يفعّل مضمون النص عبر سلسلة بالغة التعقيد من الحركات التعاضدية coopérative. ومن بينها: كفايته اللسانية، وكفايته التداولية (الظرفية)، وموسوعته الخاصة، واشتغاله الاستدلالي، وطاقته التأويلية. وهي الكفايات التي تجعله مساهما فعالا في آلية التعاضد التأويلي للنصوص، وتجعله، بتعبير ايكو، جديرا بتفعيله.

وقد ربط ايكو بين كفاية المؤلف في بناء النص وصنعه، وبين كفاية القارئ في تأويله؛ فالمؤلف عند كتابته للنص، يستحضر متلقيا مفترضا، في ضوئه ينهج استراتيجية نصية لا تحد من التأويلات الممكنة، بل يجهد في جعل كل تأويل منها يُذكر بالآخر، حتى تكون بينها علاقة من التمكين المتبادل، لا الاستبعاد المطلق.[1] لذلك، لا يعد افتراض المؤلف لقارئ نموذجي اعتقادا في وجوده فحسب، بل يؤدي هذا الافتراض إلى التأثير في بنيان النص، ويجعله يسلم بأن الكفايات التي يوظفها (المؤلف) هي نفسها التي يعتمدها القارئ في تفعيل النص. وبالتالي يوجد تكامل بين ما يقوم به المؤلف تكوينيا، أي النص، وما يقوم به القارئ تأويليا، مما يفرز الفعل التأويلي التعاضدي. بناء على ذلك، يفترض كل نص قارئا نموذجيا يفرز المؤلف في ضوئه استراتيجية نصية من جهة، ويتضمن مؤلفا نموذجيا يؤسس القارئ على أساسه لفرضية تأويلية من جهة أخرى، يستخلصها من معطيات الاستراتيجية النصية.

على هذا الأساس، يظهر جليا التأويل التعاضدي الذي يقصده ايكو؛ إن تأويل نص ما رهين بتدخل القارئ، بناء على توظيفه لكفاياته، للكشف عن عالم النص سواء ذلك الذي تخيله الكاتب أم ذلك الذي لم يتخيله، ذلك أن "كفاية المتلقي ليست بالضرورة مساوية بأهميتها لكفاية الباث"[2]. من هنا، يضطلع القارئ بدور الكشف عن العوالم الممكنة التي يتيحها النص، انطلاقا من التجليات النصية، أي ما قاله النص من جهة، وبناء على الفراغات المبثوتة في النص؛ أي ما لم يقله النص من جهة ثانية. فالتعاضد النصي هو مجموع "المقاصد المتضمنة في النص وهي في حالة الإمكان"[3]، إذ لا يحمل النص دلالات جاهزة ونهائية، بل يحتاج إلى تفعيل من قبل القارئ، ويفتح إمكانية بناء عوالم ممكنة متعددة بناء على كفاياته وتوقعاته، ليكتسب بذلك، النص، دلالة جديدة عند كل فعل قراءة جديد.

ثالثا: آليات التأويل

إن النص من منظور علم التداول النصي لا يصبح كاملا إلا بعد أن يصبح بين يدي القارئ الذي يتكلف بتفعيله، أي ببناء دلالاته الممكنة دون وجود علاقة مباشرة مع المؤلف، الشيء الذي يجعل القارئ، في تعامله مع النص، يُفعِّل مجموعة من الكفايات الضرورية لتأويله، والتي لا يمكن أن تنفصل عن خلفيته المعرفية ونماذجه الذهنية وكفايته الموسوعية، بوصفه، أي القارئ، المرجع في عملية التأويل.

ولئن اعتبر ايكو بناء العوالم الممكنة مدخلا لفعل التأويل، فإن عملية بناء هذه العوالم تتطلب

1- المرجع نفسه، ص 72.

2- يراجع في هذا الصدد: المرجع نفسه ، ص 24.

3- يراجع في هذا الصدد: المرجع نفسه، ص 78.

القيام بنشاط استدلالي يوجهه وتنبني عليه عملية التأويل. من هذا المنطلق، يفعل القارئ كفايته الموسوعية للتعامل مع المستويات الأولية في النص، بدءا من المستوى الخطي الذي "يرتبط بالعلاقات الكائنة بين مختلف العبارات المتجاورة داخل النص"[1]، ثم المستوى الدلالي الذي يعتمد فيه على "فهم الجمل وتأويلها على الجمل الأخرى المنتمية إلى نفس المتتالية بغض النظر عن موقعها الخطي في التركيب"[2]، ثم المستوى التداولي، حيث يقوم القارئ "باستدعاء معلومات خارج نصية للتعامل مع النص، من قبيل المقام التواصلي والمقصدية والمقبولية وعلاقة النص بنصوص أخرى"[3]. وتستدعي هذه المستويات من المتلقي إعمال كفايته اللسانية من جهة، وكفايته التداولية من جهة أخرى للتعرف على المعنى الأولي، والذي يعد معبرا أساسيا لبناء سيرورة تأويلية تمكن من الولوج إلى كنه النص.

الكفاية الموسوعية

رأينا أن النص، من منظور ايكو، نتاج لمستويات عديدة؛ تركيبية ودلالية وتداولية، لا ينفصل تأوُّله المحتمل عن تكوين النص وصناعته بوصفه منطلقا لاحتمالات مختلفة، وتأويلات متعددة ترتبط بموسوعة القارئ بوصفها "مجمل الخزين المعرفي الذي يكون القارئ النموذجي (والعادي على حد سواء) قد حصَّله، والذي يتصوره ايكو في حال الإمكان (لدى القارئ) كلما حثَّته النصوص أو الخطب على تأويلها وشرحها"[4]. لذا، عند مباشرة القارئ لفعل القراءة، يقوم بتفعيل البنى الخطابية، إذ يربط بين التجلي الخطي للنص بنسق القواعد اللغوية للغة التي كتب بها النص من جهة، ويربطها أيضا بالكفاية الموسوعية التي تحيل عليها هذه اللغة من جهة أخرى.

وترتبط الكفاية الموسوعية بمستويين أساسين؛ إذ تنطلق، أولا، من تأويل القارئ للكلمات، أعجوما إثر أعجوم léxeme، ليتَّبع عمليات الاندغامamalgame الضرورية، والتي تستدعي تفعيل العلاقات السياقية الداخلية بين هذه المدلولات في النص.[5] وفي هذا المستوى الأولي، يلجأ القارئ إلى معجم ذهني، عبارة عن قاموس أساس، يمكنه من التعرف على السمات الدلالية الأولية التي تنطوي عليها الكلمات والعبارات المقصودة. ويمكن أن نطلق عليها مسلمات دلالية صغرى، قد تتأكد وقد تتغير إثر عمليات الاندغامات المؤقتة خلال تنامي فعل القراءة، حيث يُفَعِّل القارئ سلسلة من العمليات الاستدلالية، منها العمليات الاسترجاعية rétroactives التي تربط ملفوظين أو عبارتين تفرق بينهما مسافة صغيرة أو بعيدة، والعمليات الاستشرافية proactives التي تعين في إنتاج فرضيات قبلية لما سيلي من الأحداث بناء على المعطيات التي خزنها القارئ في ذهنه أثناء تنامي

1- العلوي مولاي مروان: الشرطيات في لسانيات الخطاب دراسة في ضوء المنطق والدلالة الصورية، دار نور للنشر، ألمانيا، 2017، ص30.

2- المرجع نفسه، ص 30.

3- المرجع نفسه، ص 30.

4- امبرتو ايكو: القارئ في الحكاية التعاضد التأويلي في تأويل الحكاية، ترجمة أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، 1996، ص 311.

5- المرجع نفسه، ص 97.

فعل القراءة.[1] هذا ما يجر القارئ إلى تفعيل سمات دون أخرى خلال بنائه لعالم الخطاب[2]، ويجعله "يعلق قراراته مكتفيا بتعريف هذه الخاصيات التركيبية المرتبطة بالأعجومات المعتبرة كذلك، والتي تسمح بأول عملية إدغام"[3].

أما في المستوى الثاني من توظيف الكفاية الموسوعية، فيتم تفعيل الكفاية التناصية التي تشمل الموسوعة القصوى التي تتحصل لدى القارئ[4]، حيث تضطلع الأطر frames [5] بدور أساسي في ربط تأويل أعجومة ما أو عبارة ما بالعودة إلى الاستخدامات التي وظفت فيها في نصوص أخرى سابقة.[6] من أجل ذلك، تعتبر الأطر بنية من المعطيات الجاهزة التي تفيد في تمثيل حالة نموذجية معمّمة، تتضمن عددا من المعلومات، بعضها يتعلق بما يمكن للمرء أن يتوقع حدوثه لاحقا، أما الأخرى، فتختص بما ينبغي عمله في حال لم يصدر توكيد على هذا الانتظار.[7] ويعتبرها فان ديك عناصر معرفية، وتمثيلات عن العالم الذي يسمح لنا بإنجاز أفعال معرفية أساسية من مثل التبصرات والإدراك اللساني والأفعال. وتعد من بين الأنظمة التصورية التي تسهم في تنظيم المعرفة، فهي عناصر معرفية منظمة تخص مفهوما ما، لا سيما المعلومات الضرورية والنموذجية والممكنة المرتبطة بهذا المفهوم، وهي ذات طابع تواضعي، تساهم في توجيه سلوكنا بالنظر إلى العالم من جهة، وتساهم أيضا في تأويل سلوك الآخرين.[8]

على هذا النحو، يحدد الإطار "مقهى" مجموعة من الوحدات الدلالية والمفاهيم التي تدل على مسارات أحداث أو أفعال معينة تخص أشخاصا أو أحداثا، وتحدَّد وفقها العلاقات المبدئية بين الوقائع. وبالتالي قد يتضمن الإطار "مقهى" مفهوم المكان الذي يلج إليه الأشخاص بغية تناول مشروب ما، ويقصي هذا الإطار السيناريوهات المتعلقة بمجريات الأحداث الخاصة بالإطار "دكان الحلاقة" على سبيل المثال. بهذا المعنى، يعتبر السيناريو "نصا كائنا بالقوة أو حكاية مكثفة"[9]، ويعد النص جماعا لسيناريوهات متعددة، تُفعل من قبل القارئ، بدءا من المفردة الواحدة، ومرورا

1- Martins Daniel(1998): Le Bouédic Brigitte : La production d'inférences lors de la compréhension de textes chez les adultes : une analyse de la littérature. In : L'année psychologique, vol. 98, n 3, pp 511-543, p 514.

2- يحيلنا تفعيل السمات الدلالية في النص على مفهوم التشاكل isotopie. ويعني هذا المفهوم حسب كريماس "مجموعة حشوية من المقولات الدلالية التي تجعل القراءة المتشاكلة للمحكي ممكنة، حيث تنتج عن القراءات الجزئية للأقوال/ الملفوظات وعن حل غموضها الذي توجهه القراءة الموحدة". يراجع في هذا الصدد: Greimas A.J.(1970): Du sens, Edition Seuil, Paris.

3- امبرتو ايكو: القارئ في الحكاية التعاضد التأويلي في تأويل الحكاية، ترجمة أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، 1996، ص98.

4- المرجع نفسه، ص 103.

5- وُظف مفهوم الأطر في علم النفس المعرفي والذكاء الاصطناعي، ووظف فيما بعد في النظريات التي تعنى بالخطاب وتأويله. وتعني نظاما تحتيا للمعرفة مرتبط بظاهرة ما في العالم، وتتضمن مجموع الحالات والأعمال والأحداث المرتبطة بشروط ونتائج ضرورية أو محتملة.يراجع في هذا الصدد: Van Dick A.Teun : Text and Context Explorations in Semantics and Pragmatics of Discourse, Longman Linguistics Library, London And New York, 1977, pp 135-136.

6- امبرتو ايكو: القارئ في الحكاية التعاضد التأويلي في تأويل الحكاية، ترجمة أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، 1996، ص 99.

7- المرجع نفسه، ص 101.

8 - Van Dick A.Teun: CONTEXT AND COGNITION: KNOWLEDGE FRAMES AND SPEECH ACT COMPREHENSION, IN Journal of Pragmatics 1(3):211-231, 1977, pp 215-216.

9- امبرتو ايكو: القارئ في الحكاية التعاضد التأويلي في تأويل الحكاية، ترجمة أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، 1996، ص101.

بالجمل، حتى نصل إلى النص. ويرتهن "الفهم النصي الكامل.. بصورة كاملة إلى تطبيق السيناريوهات الملائمة"[1] وإقصاء السيناريوهات المغلوطة أو الخاطئة.

من هنا، تعد الكفاية الموسوعية للقارئ، بتعدد مستوياتها، معبرا أساسيا للانتقال من التوضيح الدلالي المرتبط بالمستوى الدلالي الأولي للنص، إلى التوقع وبناء فرضيات نصية؛ أي بناء العوالم الممكنة في النص.

العوالم الممكنة

اعتبر ايكو أن مفهوم العوالم الممكنة مدخل أساسي لكي يصح الكلام عن توقعات القارئ وفرضيات قراءته للنص، إذ ينطلق القارئ في بنائه لتوقعاته من كفايته الموسوعية التي تضطلع بعملية التوضيح الدلالي، حيث يسقط أطره frames على الأعجومات والتراكيب لفهم النص، لينتقل، خلال تنامي عملية القراءة إلى التقدم بفرضيات حول ما هو ممكن عبر بناء مجموعة من المرجعيات الممكنة التي قد تتطابق مع إمكانات النص. وبالتالي تتآلف الكفاية الموسوعية للقارئ مع الأبنية النصية لتحديد النشاط النصي المحتمل، أي تحديد العوالم الممكنة التي تتعلق بـ"تصورات المتلقي وتجاربه ورؤاه ومعتقداته وطريقة بنائه للعوالم السيميائية التي تطرحها النصوص"[2]. لذلك، يختلف بناؤها وتحديدها باختلاف الموسوعة الثقافية للمتلقي ومعرفته بالعالم، فضلا عن كفايته التناصية واشتغاله الاستدلالي خلال عملية القراءة باعتبارها عملية تفعيلٍ لدلالات النص وملء لفراغاته.

وينبغي التمييز، في هذا الإطار، بين مفهوم العوالم الممكنة الموظف في منطق الموجهات modal ، وبين توظيف هذا المفهوم في السيميائيات النصية. فمنطق الموجهات يعد "امتدادا لمنطق القضايا مع إدراج مواقف المتكلم منها، ولا يُعنى منطق الموجهات، على هذا الأساس، بثنائية الصدق والكذب المرتبطة بمنطق القضايا، بل يتجاوزها ليهتم بالإمكانات المنطقية التي تستوجبها القضايا، أي الضرورة والإمكان والاستحالة"[3]، وينظر إلى العوالم الممكنة بوصفها "بناء مجردا للنظرية الدلالية الصورية"[4]، وهي عبارة "عن (وضعيات) ترد فيها مجموعة من القضايا"[5]، وبهذا المعنى، يمكن اعتبار "القضية مجموعة من العوالم الممكنة"[6]. ولا يعد عالمنا الواقعي Actual إلا عنصرا من مجموعة العوالم الممكنة، إذ يتيح مفهوم "الإمكان" تعدد هذه العوالم واختلاف قوانينها ومسلماتها، وعدم مطابقتها بالضرورة للعالم الواقعي (عالمنا)؛ إذ كشفت نظرية العوالم الممكنة عن قصور الدلالة

1- المرجع نفسه، ص102.

2- الميلودي الحاجي: تشكّل المعنى بين دلالات النّص وتأويل القارئ عند "إمبرتو إيكو" ، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، ع33، 2011، ص 65.

3- باعتماد معيار التحقق، يتم التمييز بين عالمين: العالم الواقعي والعالم الممكن (المقدر أو البديل)، وبالتالي يتم التمييز، على المستوى الدلالي، بين الصدق القطعي الذي يهم القضايا الصادقة في العالم الواقعي، وبين الصدق الفرضي الذي يهم القضايا التي تصدق فرضيا، بمعنى إمكان صدقها في عالم ممكن، مما يتيح لنا أحيانا قبول قضايا متناقضة. يراجع في هذا الصدد: العلوي مولاي مروان: الشرطيات في لسانيات الخطاب دراسة في ضوء المنطق والدلالة الصورية، دارنور للنشر، ألمانيا، 2017، ص 51.

4- Van Dick A.Teun: Text and Context Explorations in Semantics and Pragmatics of Discourse, Longman Linguistics Library, London And New York, 1977, p 29.

5- Ibid, p 29.

6- Ibid, p 29.

الماصدقية extension، التي تنبني على مبدأ مطابقة الواقع الفعلي، وبينت أن العالم الواقعي ليس إلا عالما ممكنا ضمن مجموعة العوالم الممكنة، فلم يعد العالم الواقعي مكانا متميزا للأنطولوجيا، بل أصبحت شروط الصدق ترتبط أساسا بالعوالم الممكنة.

في مقابل ذلك، لا تعتبر السيميائيات النصية العوالم الممكنة عوالم مجردة فارغة، بل تنظر إليها بوصفها عوالم فردية مؤثثة منطوية على "عوالم (حاملة) يستوجب علينا أن نتعرف إلى الأفراد المتواجدين فيها، والخصائص التي تتميز بها".[1] لكنها (السيميائيات النصية)، رغم ذلك، تشترك مع المنطق في كونهما يعتبران أن القضايا Propositions –موضوع الدراسة- تحيل على وقائع أو سلسلة من الوقائع facts في عوالم ممكنة، وقد ترد فيها هذه القضايا بوصفها قضايا ضرورية أو قضايا ممكنة أو قضايا مستحيلة، وتستفاد هذه الاحتمالات المنطقية من خصائص العالم الممكن الذي تحيل عليه وترد فيه، ومجموع نماذجه، وأفراده وخاصياتهم. بناء على ذلك، تعد العوالم الممكنة، حسب تعبير امبرتو ايكو، "سياقا من الأحداث". وبما أن هذا السياق سياق ممكن، فينبغي إذ ذاك أن "يتعلق بمواقف قضوية تنمّ عن امرئ، لا يني يثبته السياق، ويعتقد به، ويحلم به، ويرغب فيه، ويرتئيه... إلخ"[2].

فضلا عن ذلك، تعد العوالم الممكنة أبنية ثقافية[3] غير منفصلة عن العالم الواقعي وخصائصه، ففي كثير من الأحيان يترك النص فراغات مبثوثة يملؤها القارئ بسهولة لأن لها مرجعا في العالم الواقعي، فلا يسترسل في سرد خصائص الجو الحار أو خصائص الإنسان أو الحيوان على سبيل المثال، فلكل من هذه الأفراد خصائص جوهرية يتعرف إليها القارئ بفضل كفايته الموسوعية ومعرفته بالعالم. لكن النص، كلما اقتضى الأمر، يقوم بإرشاد القارئ إلى مختلف التغييرات والتصحيحات التي عليه أن ينهجها خلال فعل القراءة، كما هو الحال بالنسبة لقصص الحيوان التي تُعْلِم القارئ أو ترشده إلى خصائص العوالم الممكنة الجديدة. وبذلك، يتراكب العالم الممكن مع العالم الواقعي لأسباب عملية تتمثل أساسا في مبدأ الاقتصاد، إذ لا يمكن للنص أن يبدد طاقته في بناء العوالم الممكنة خاصيةً خاصيةً، لذلك يستعير العالم النصي "أفراده وخاصياتهم من العالم الواقعي ذي المرجعية"[4]، ويمكننا إذ ذاك إدراك عوالم أخرى انطلاقا من عالمنا.

من أجل هذا، يمكن أن ننظر إلى العوالم الممكنة من زاويتين: زاوية المؤلف الذي ينطلق من ثقافة معينة، ومعرفة بالعالم ورؤية ما، ينتهج في ضوئها استراتيجية نصية، ويبني على أساسها عوالمه النصية الممكنة التي تحد من سياقات الأحداث المحتملة التي يؤسس عليها القارئ عوالم ممكنة، وبالتالي تأويلاته. ثم زاوية القارئ الذي يوظف كفاياته للكشف عن هذه العوالم، ويأتي لتفعيل النص محمّلا بثقافة ومرجعية معرفية ورؤية للعالم، تساعده على توليد الدلالات الممكنة إثر تفاعله مع النص بطريقة تعاضدية.

1- امبرتو ايكو: القارئ في الحكاية التعاضد التأويلي في تأويل الحكاية، ترجمة أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، 1996، ص162.

2- المرجع نفسه، ص169.

3- المرجع نفسه، ص170.

4- المرجع نفسه، صص 173-172.

النماذج الذهنية

رأينا، في الفقرة السابقة، بصفة مقتضبة، أن العوالم الممكنة مفهوم مستورد من حقل المنطق الذي ينظر إلى الدلالة بوصفها مشروطة بالصدق، لكنه صدق افتراضي يخالف الصدق القطعي المنبني على مطابقة الواقع؛ إذ يمكّن هذا المفهوم القارئَ من تأويل النص بناء على كفايته اللسانية وكفايته التناصية وكفايته الموسوعية، ويتيح له افتراض سياقات ممكنة للأحداث، أي بناء عوالم ممكنة لها خصائص قد تطابق الواقع وقد تخالفه، وتمده بالوسائل الكفيلة بملء فراغات النص، والانتقال من المعنى الصريح إلى المعاني الضمنية من خلال اتباع سيرورة تأويلية تآلف بين هذه العوالم بكيفية منسجمة.

في مقابل هذا المفهوم المنطقي الذي توظفه السيميائيات النصية في تأويل النصوص، توظف الدراسة النقدية للخطاب مفهوما مستمدا من علم النفس المعرفي cognitive psychology، يتمثل في النماذج الذهنية. وهو مفهوم وظفه فان ديك في نظريته حول معالجة الخطاب Discourse processing، ويشير إلى البناءات الذهنية التي تضطلع بدور أساسي في فهم النصوص، والنموذج الذهني "تمثيل معرفي جزئي وذاتي لبعض مظاهر العالم"[1]، وهو "بناء في الذاكرة الحدثية episod-ic التي تمثل حدثا أو وضعية يتحدث عنها النص"[2]. فضلا عن ذلك، تساهم النماذج الذهنية في "تمثيل وضعيات حقيقية أو محتملة أو متخيلة في الخطاب"[3].

بناء على ذلك، يوظَّف هذا المفهوم لتأويل النصوص، ليس انطلاقا من الواقع، لكن انطلاقا من التمثيل الذاتي لجزء من الواقع في ذهن القارئ. وبهذا، يعد فهم النص مرتبطا بنموذج في ذهن القارئ حول حدث أو وضعية يحيل عليها النص. لذلك، تستدعي عملية الفهم إما تحيين updating نموذج قديم قد سبق تفعيله، وإما بناء نموذج ذاتي جديد يستدعي بدوره القيام بمجموعة من الاستدلالات، وبناء تعالقات مع مكونات لنماذج أخرى؛ من قبيل التجارب السابقة. وبالتالي، يعتبر النموذج المخصَّص لنص ما، شخصيا، وملائما ad hoc، وفريدا، ويحدد تأويلا مخصوصا لنص معين في لحظة معينة.[4]

وإذا كانت السيميائيات النصية قد أدمجت مفهوم النماذج من خلال الإفادة من علم الدلالة الصوري، وذلك بتوظيفها لمفهوم العوالم الممكنة؛ إذ تتكون من مجموعات من النماذج وأفرادها وخاصياتهم، والتي تعد ضرورية لبناء هذه العوالم وتأويلها. فإنها قد تفيد أيضا من مفهوم النماذج الذهنية الموظفة في دراسة الخطاب، والذي استقته من علم النفس المعرفي؛ ذلك أن النماذج الذهنية تعد الخيط الرابط بين النص والمعلومات العامة المشتركة المتمثلة في المعرفة؛ إذ "تُفعَّل

1- Maggie Addison: Mental models in discourse production: A typical discourse and the role of event models in the narratives of depressed patients, A thesis submitted for the degree of Master of Arts, Carleton University, 2013, p6.

2- Van Dick A.Teun: On Macrostructures, Mental Models, and Other Inventions: A Brief Personal History of the Kintsch—van Dijk Theory, In Discourse comprehension. Essays in honor of Walter Kintsch. (pp. 383-410). Hills-dale, NJ: Erlbaum, 1995, p394.

3- Philip N. Johnson-Laird: Mental models and deduction, IN Cognitive Sciences, Vol.5, No.10, 2001, p435.

4- Ibid, p435.

هذه النماذج لتوليد الفرضيات، وحل المشاكل، وتحويل المعرفة إلى مجالات جديدة، وبذلك تُآلف النماذج الذهنية بين المعارف المخزنة والتجربة الآنية"[1]. لذلك تعد النماذج الذهنية معلومات مجردة تُخزِّن السمات الفضائية والمادية والتصورية لهذه التجارب، والتي يمكن استدعاؤها للقيام باستدلالات، واتخاذ قرارات ونهج سلوكات معينة.

بناء على ذلك، تُفعَّل النماذج الذهنية في تأويل النصوص، إذ تُوظَّف المعرفة القبلية المخزنة في الذاكرة في نماذج ذهنية حول حدث أونشاط أووضعية أو شخص في التعرف على خصائص هذه المكونات، فضلا عن استنتاج معلومات جديدة بناء على التجارب السابقة. وتساعد، في ضوء ذلك، على التعامل مع الوضعيات التي يثيرها النص من خلال افتراض إمكانات غيرظاهرة أو غيرمتاحة. لذلك، تسهم النماذج الذهنية، في عملية الفهم من جهة، وفي عملية التأويل من جهة أخرى، عبر استثمار المعرفة القبلية والتجربة الشخصية لبناء دلالات جديدة. وبالتالي، يبني مستعملو اللغة نماذجهم الذهنية الخاصة التي تجمع بين تجاربهم الشخصية (أي نماذجهم الذهنية المخزنة في ذاكرتهم الأوطوبيوغرافية) وبين الوضعيات التي يثيرها النص. من أجل هذا، يمكن أن نحصل على تأويلات متعددة ومختلفة لنفس النص.

وبما أن النماذج الذهنية تمثيلات دلالية للوضعيات التي يثيرها النص، فإن هذه التمثيلات الدلالية تتيح للقارئ الانتقال من المعاني الصريحة إلى المعاني الضمنية، وذلك بالنظر إلى أن النص، حسب فان ديك، يشبه جبل الثلج؛ فأغلب معانيه ضمنية وغيرمتاحة. وتعد هذه المعاني الضمنية جزءا من النماذج الذهنية لمستخدمي اللغة، لكنها غيرمصرح بها في النص، فهي مفترضة من لدن الكاتب ليتم الاستدلال عليها بناء على المعاني الجلية في النص من جهة، وتأسيسا على المعرفة السوسيوثقافية والشخصية للقارئ من جهة أخرى. من هذا المنطلق، تعد هذه الاستدلالات ضرورية لبناء الانسجام الكلي للنص، وتأسيس احتمالات وافتراضات لما سيلي في النص من خلال التفاعل معه.

تركيب:

انطلقنا في هذه الورقة من إشكالية جوهرية تتمثل في: ما هي الآليات التي بفضلها يبني القارئ العوالم الممكنة التي توجه فعل القراءة ؟ وهل تمثل العوالم الممكنة استراتيجية تأويلية كافية لبلورة كون دلالي منسجم للنص؟ وكيف يستثمر القارئ معرفته لتأويل النص؟ وكيف يمكن الإفادة من مفهوم النماذج الذهنية في حقل التأويل؟

من أجل ذلك، تطرقنا في هذه الورقة إلى أوجه الاشتراك ومظاهر الاختلاف الكائنة بين التأويل ودراسة الخطاب، وتوصلنا إلى أن كلا الحقلين يهتمان بالدور المركزي الذي يضطلع به القارئ في فهم الخطاب وتأويله. لذلك قدمنا تصور ايكو للقارئ النموذجي المعاضد الذي يستثمر التجليات النصية وكفاياته لمباشرة عملية التأويل.

من هذا المنطلق، بسطنا مفهوم الكفاية الموسوعية بوصفها آلية للتعامل مع المستوى الدلالي الأولي للنص، فعند مباشرة القارئ لفعل القراءة، يقوم بتفعيل البنى الخطابية، إذ يربط بين

1- Rapp N. David: Mental models: Theoretical issues for visualizations in science education, University of Minnesota, IN John K. Gilbert (ed.), Visualization in Science Education, pp 43-60, Springer, Netherlands, 2005, p45.

التجلي الخطي للنص بنسق القواعد اللغوية للغة التي كتب بها النص من جهة، ويربطها أيضا بالكفاية الموسوعية التي تحيل عليها هذه اللغة من جهة أخرى.

فضلا عن ذلك، تطرقنا إلى آلية العوالم الممكنة بوصفها مدخلا لتأويل النص؛ إذ ينتقل القارئ من خلالها من المعاني الأولية التي تحفل بها التجليات النصية لملء فراغات النص من جهة، وللولوج إلى المعاني الضمنية من جهة أخرى، حيث يستثمر القارئ كفايته الموسوعية ومعرفته بالعالم لبناء كون دلالي منسجم، ويُعمِل طاقته الاستدلالية لتحديد النشاط النصي المحتمل. ويأتي القارئ، في مباشرته لفعل القراءة حاملا لنماذج ذهنية يسقطها على النص، ويُحيِّنها انطلاقا من الوضعيات التي يثيرها.

وتجدر الإشارة، في هذا الإطار، إلى أن آليتي تفعيل العوالم الممكنة والنماذج الذهنية يرتبطان بالمعرفة القبلية عند القارئ، إلا أن العوالم الممكنة يتم بناؤها انطلاقا من التجليات النصية، ويقوم القارئ بملئها اعتمادا على معرفته بالعالم الواقعي، في حين، تُستدعى النماذج الذهنية المؤسسة سلفا في ذهن القارئ بالنظر إلى الوضعيات التي يثيرها النص لتُربَط بتجربته الشخصية ومعرفته بالعالم من خلال تحيينها أو بناء نماذج جديدة تستثمر النماذج القبلية.

إن إدماج مفهوم النماذج الذهنية في حقل التأويل يحتاج إلى مزيد تمحيص ودراسة وبحث، وتعد هذه الورقة محاولة مبدئية لتناول هذا المفهوم في علاقته بالعوالم الممكنة، من خلال استثمار نتائج الأبحاث التي تعنى بدراسة الخطاب.

لائحة المراجع:

1. ايكو امبرتو(1985): القارئ في الحكاية التعاضد التأويلي في تأويل الحكاية، ترجمة أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، 1996.
2. بريمي عبد الله(2010): السيرورة التأويلية في هرمينوسيا هانس جورج غادامير وبول ريكور، دائرة الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة.
3. ريكور بول(1986): من النص إلى الفعل، ترجمة: محمد برادة وحسان بورقية، عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية، ط 1، 2001.
4. العلوي مولاي مروان(2017): الشرطيات في لسانيات الخطاب دراسة في ضوء المنطق والدلالة الصورية، دار نور للنشر، ألمانيا.
5. العلوي مولاي مروان: الترابط الدلالي في لسانيات الخطاب تصور تون فان ديك نموذجا، مجلة العمدة في اللسانيات وتحليل الخطاب، ع2، 2017.
6. الفهري عبد القادر الفاسي(1985(: اللسانيات واللغة العربية، دار توبقال، الدار البيضاء، الطبعة الأولى.
7. الميلودي الحاجي:تشكّل المعنى بين دلالات النّص وتأويل القارئى عند "إمبرتو إيكو" ، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، ع33.
8. Barthes Roland(1973): Plaisir du texte, Seuil, Paris.
9. Greimas A.J.(1970): Du sens, Edition Seuil, Paris.

10. http://www.languageinconflict.org/how-language-is-studied/critical-discourse-analysis.html, vu le 01/03/2018.
11. Maggie Addison(2013): Mental models in discourse production: A typical discourse and the role of event models in the narratives of depressed patients, A thesis submitted for the degree of Master of Arts, Carleton University.
12. Martins Daniel(1998): Le Bouédic Brigitte : La production d'inférences lors de la compréhension de textes chez les adultes : une analyse de la littérature. In : L'année psychologique, vol. 98, n 3, pp 511-543.
13. Philip N. Johnson-Laird(2001): Mental models and deduction, IN Cognitive Sciences, Vol.5, No.10.
14. Rapp N. David(2005): MENTAL MODELS: THEORETICAL ISSUES FOR VISUALIZATIONS IN SCIENCE EDUCATION, University of Minnesota, IN John K. Gilbert (ed.), Visualization in Science Education ,pp 43-60, Springer, Netherlands.
15. Van Dick A.Teun(1977): Text and Context explorations in semantics and pragmatics of discouse.
16. Van Dick A.Teun(1995): On Macrostructures, Mental Models, and Other Inventions: A Brief Personal History of the Kintsch—van Dijk Theory, In Discourse comprehension. Essays in honor of Walter Kintsch. (pp. 383-410). Hillsdale, NJ: Erlbaum.
17. Van Dick A.Teun(2008):Discourse and Power, palgrave macmillan, New-York.
18. Van Dick A.Teun(2011): Discours studies and Hermeunitics, IN Discourse studies, 1-13, sagepub.
19. Van Dick A.Teun(1977): CONTEXT AND COGNITION: KNOWLEDGE FRAMES AND SPEECH ACT COMPREHENSION, IN Journal of Pragmatics 1(3):211-231.

شعرية الانزياح في أدب الرافعي

أ. عنتر رمضاني – جامعة غرداية

ملخص البحث:

تندرج هذه الدراسة ضمن البحث في الشعريات، وبالتحديد شعرية النثر في أدب مصطفى صادق الرافعي، في كتابه (المساكين)، حيث تناولت شعرية الانزياح، وتكمن أهمية هذه الدراسة أولا في إثراء أدب الرافعي رحمه الله الذي عانى التهميش والإهمال كثيرا؛ لا لشيء سوى لأنه أديب إسلامي، لنبين أن الرافعي جعل من كتاب المساكين بلغته وأسلوبه عالما من الانزياحات اللغوية والتركيبات السردية؛ تتميز بقدرة غريبة وبديعة، فغرابتها تنتج من طرقها موضوعات بسيطة عادية، فيلبسها ثوبا عميقا حتى لا تكاد تعثر على قارئها وبديعة في الوقت نفسه لأن الناتج منها يكون مؤثرا أعمق الأثر فيمن يقرؤها ويستوعبها، وبين التعبير الأدبي الرصين والعمق الفكري والفلسفي يبني الرافعي صوره وأخيلته، إذ كان لتصويره روعه تميزه من تشبيهات واستعارات فضلا عن استخدامه (التشخيص والتجسيم) في التخييل، لنَجِدَ بعد ذلك التشبيه بأنواعه المتعددة أغزر مادة أعانت الرافعي في نسج صوره حيث كانت له الصدارة بعد الاستعارة والكناية في بيان الرافعي، ليجعل الرافعي من (المساكين) عالما لا ينضب من اللغة الشعرية التي يتفرد بها نثره.

Abstract

This study is a research in poetry, specifically the poetic of prose in the literature of Mustafa Sadiq al-Rafi'i, in his book (The Miserable), where he addressed the most important topics: the poetics of displacement, narration, imagery and imagination. The importance of this study is first in enriching the literature Rafie who has been neglected too much because he is an Islamic writer. We intend to show that Rafie his book 'The Miserable' has used a specific language style and linguistic shifts and structures of narrative; characterized by strange and wonderful strength. It's strangeness produces simple subjects. In the same time it's creative because it results the most profound impact on the readers. Also the literary expression and the intellectual and philosophical depth builds the Rafi image and his imagination. The metaphor of the writer's magnificence distinguished from images and metaphors as well as the use of (diagnosis and embodiment) in the imagination, to find then the metaphor of the various types of the most heavy material that helped Rafi in weaving his image where he was a pioneer in metaphor and imagery. All this has made from Rafi's book (The Miserable) an inexhaustible world of the poetic language that is unique in his prose.

اللغة عالم فسيح، وفضاء بديع، يسبح الكتاب والشعراء فيه، للقبض على تآليف الألفاظ وبديع المعاني، ولا يزال البحث جاريا في أساليبها وخططها وقواعدها مفتوحا، يقول رولان بارت:" مثلما نسعى لاكتشاف ملكوت الفضاء، علينا اكتشاف ملكوت اللغة وربما كان هذان الكشفان أهم

معالم هذا العصر"[1]. اللغة عالم بديع وفضاء بارع يتفسح فيه الشاعروالكاتب، الناقد والأديب، فيتفيأ ظلالها الوارفة في معاني مفرداتها وتراكيبها، وينعم في بيانها وسحر تعبيرها، وإن من صور البراعة في البيان والابداع في التركيب أن يأتي الكاتب بمفردات تعبرعن المعاني بطريقة مبتكرة وموحية، فيها رمزية وإيحاء ولفت انتباه، بحيث تحصل معه ما يعرف بالمتعة الذهنية في الاستماع للكلمات أو النصوص بصورة عامة.

ومن أهم ما درسه وتتبعه النقاد، الأسلوب أوطريقة الكتابة؛ فإن لكل منا أسلوبا خاصا به، يتميز به عن الآخرين، ومرَدُّ هذا إلى مجموعة من المؤهلات التي يكتسبها الكاتب أو الشاعر أو المبدع عموما، وطريقة تعامله مع اللغة، ولعل من أبرز مظاهر الأسلوب ظاهرة الانزياح التي نالت قسطا هاما من الدراسات النقدية والأدبية الحديثة؛ باعتباره قضية أساسة في تشكيل جماليات النصوص الأدبية، وما له من صلة بالأساليب التي يتميزبها كل أديب أوكاتب. كما يعد من المصطلحات النقدية الوافدة على الثقافة العربية، وقد احتضنه النقد العربي بشيء من الاختلاف المفهومي والمصطلحي، وهو اختلاف في الثقافة الغربية قبل أن يصل إلى ثقافتنا العربية. غيرأن حضوره في الدرس النقدي مشهود له في البحوث والدراسات والرسائل والمذكرات.

مفهوم الانزياح لغة واصطلاحا:

مفهوم الانزياح لغة: الانزياح: مصدرللفعل المضارع "انزاح" أي ذهب وتباعد، فجاء في لسان العرب لابن منظور:" نَزَحَ: نَزَحَ الشيء ينزح نزحا ونزوحا: بَعُدَ، وشيء نَزُحٌ ونَزُوح نازح، أنشد ثعلب:

إن المذلة منزل نُزح *** عن دارقومك، فاتركي شتمي

ونزحت الدارفهي تنزح نزوحا إذا بعدت وقوم منازيح قال ابن سيده وقول أبي ذؤيب:

وصرح الموت عن غلب كأنهم *** جرب، يدافعها الشاقي، منازيح

إنما هو جمع منزاح وهي التي تأتي إلى الماء عن بعد، ونزح به وأنزحه وبلد نازح، ووصل نازح: بعيد، وفي حديث سطيح: عبد المسيح جاء من بلد نزيح أي بعيد، فعيل بمعنى فاعل.

ونزح البئرينزِحها وينزَحها نزحا وأنزحها إذا استقى ما فيها حتى ينفذ، وقيل حتى يقل ماؤها. ونزحت البئرونكزت تنزح نزحا ونزوحا فهي نازح ونُزوح ونَزوح، نفذ ماؤها، قال الليث: والصواب عندنا نزحت البئرإذا استقى ماؤها. وفي الحديث: أنه نزل الحديبية وهي نزح ونزحتها. لازم ومتعد، ومنه حديث ابن المسيب قال لقتادة: ارحل عني فلقد نزحتني أي أنفذت ما عندي، وفي رواية نزفتني[2]. وانزاح القوم نزحت مياه آبارهم. والنزح: الماء الكدر.

وقال الجوهري في الصحاح: نزحت البئرنزحا، استقيت ماؤها كله، وبئرنزوح: قليلة الماء، وركايا نُزُحٍ، والنزح بالتحريك: البئر التي نزح أكثرمائها.

قال الراجز:

لا يستقي في النزح المضفوف *** إلا مدارات الغروب الجوف

---

1 - أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت لبنان، الطبعة الأولى، 1426هـ/2005م، ص11.

2 - محمد بن مكرم بن على (أبو الفضل) جمال الدين ابن منظور الأنصاري الرويفعى الإفريقى، لسان العرب، ج 48، تحقيق: عبد الله الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، ص 4393.

ونزحت الدارنزوحا: بعدت. وقال ابن فارس في مقاييسه: نزح: النون والزاء والحاء كلمة تدل على بعد، ونزحت الدارنزوحا: بعدت، وبلد نازح، ومنه نزح الماء، كأنه يباعد به عن قمر البئر، يقال نزحت البئر: استقيت ماءها كله، وبئر نزوح، قليلة الماء وآبار نزح[1]. وفي معجم اللغة العربية المعاصرة لأحمد مختار عمر: نزح: نزح إلى/ نزح عن ينزَح وينزُح، نزحا ونزوحا فهو نازح والمفعول منزوح، نزح البئرونحوها فرغها قل ماؤها أو نفذ، نزحت الدموع عن عيني، نزح الشخص عن دياره، أبعده عنها، نزحهم قهرا. نزح الشخص عن أرضه بعد عنها الشكان النازحون عن ديارهم، نزح إلى العاصمة، انتقل سافر نزح من الريف إلى المدينة[2].

ومما نلاحظه على المعنى اللغوي لـ: "الانزياح" أن معنى الانزياح قد تعدى إلى مفاهيم متغايرة فتارة: بمعنى: البعد وتارة بمعنى: الماء الكدر، وأخرى بمعنى: النفاذ. ومعنى الانتقال أيضا أو السفر، وهو المعنى المشتمل عليه في لفظ الانزياح. وهذا التباين مرده استعمال اللغة في العربية وتوظيفها في معانيها المتعددة عبر ألفاظ معينة، فلفظ الانزياح شمل: البعد، الكدر، النفاذ أو قلة الماء، الانتقال والسفر وكلها مستعملة في لغة العرب قديما.

مفهوم الانزياح اصطلاحا: والمعنى اللغوي حاضر في المعنى الاصطلاحي كون الانزياح خروجا عما هو مألوف من التراكيب والصيغ التي نعبر عنها باللغة، وهذا ما نراه مع التعريف الاصطلاحي للانزياح فهو متعدد الصيغ، فقد أورد عبد السلام المسدي من تلك المصطلحات ذاكرا أمام كل واحد منها أصله الفرنسي وصاحبه، وذلك على النحو الآتي[3]:

الانزياح l'ecart لفاليري — الشناعة le scandale لبارت

التجاوز l'abus لفاليري — الانتهاك le viol لكوهن

الانحراف la déviation سبيتزر / خرق السنن la violation des normes لتودوروف

الاختلال la distorsion لويليك ووارين — اللحن l'incorrection لتودوروف

الإطاحة la subversion لباتيار — العصيان la transgression لآراجون

المخالفة l'infraction لتيري — التحريف l'altération لجماعة مو.

والمصطلحات والترجمات عديدة يرجع فيها إلى مصادرها[4]، ولا شك أن هذا الزخم الاصطلاحي والتعريفات للانزياح، تدل على أنه ظاهرة نالت سعة من الدرس، وموضوع له أهمية كبيرة إذا ما تعلق الحديث باللغة الأدبية أو الشعرية أو الابداعية.

الانزياح في الدرس النقدي الغربي:

شغل مفهوم الانزياح الكثير من النقاد الغربيين منذ عصر الفلاسفة اليونان إلى عصرنا الحديثة، يقول أرسطو: اللغة التي تنحو إلى الإغراب وتتفادى العبارات الشائعة هي اللغة الأدبية:"وجَوْدَة اللغة

---

1 - أحمد (أبو الحسين) بن فارس بن زكريا القزويني الرازي، معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام هارون، الجزء الخامس، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ص 418.

2 - أحمد مختار عمر وآخرون، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى، 2008، ص 2191 /2192.

3 - أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ينظر المرجع، ص 31.

4 - ذكرها: أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية كـ: العدول، الكسر، الغرابة ولتغريب، الأصالة، المفارقة وغيرها.

تكون في وضوحها، وعدم تبذلها، فالحقيقة أن أوْضَحَ الأساليب اللغوية، هو ما تألف من الكلمات الدارجة، ومن جهة أخرى فاللغة تصبح متميزة وبعيدة عن الركاكة إذا ما استخدمت فيها الكلمات غير المشاعة أو النادرة، والمجازية والمطولة وكل ما ابتعد عن وسائل التعبير الشائعة..."[1]. والانزياح خروج عن المألوف من كلام العامة ليرقى مراقي الشعرية والأدبية، يقول فاليري: إن الأسلوب في جوهره انحراف عن قاعدة ما". ويقول أيضا: "إن كل عمل مكتوب، كل إنتاج من منتجات اللغة يحوي آثارا أو عناصر مميزة، لها خصائص سوف ندرسها، فعندما ينحرف الكلام انحرافا معينا عن التعبير المباشر ... وعندما يؤدي بنا هذا الانحراف إلى الانتباه بشكل ما إلى دنيا من العلاقات متميزة عن الواقع العملي الخالص، فإننا نرى إمكانية توسيع هذه الرقعة الفذة، ونشعر بأننا وضعنا يدنا على معدن كريم نابض بالحياة، قد يكون قادرا على التطور والنمو، وهو إذا ما تطور فعلا واستُخْدِمَ ينشأ منه الشعر من حيث تأثيرُه الفني، ومعنى هذا أن على الشاعر أو الكاتب إذا ما كان يرغب أن يحمل اللغة على أن تقول ما لا يمكن أن تقوله بالطرق العادية فعليه أن يبني نظاما لغويا جديدا به يتشكل نمط من الدلالة جديد[2].

ويقرُّ ليو سبيتزر: (على اعتبار أن النقاد اعتبروه أول من أتى بمصطلح الانحراف) أن الملامح الخاصة للعمل الفني، هي مجاوزة أسلوبية فردية وهي وسيلة للكلام الخاص وابتعاد عن الكلام العام، وكل انحراف عن المعدل في اللغة يعكس انحرافا في مجالات أخرى[3].

فليو سبيتزر قد ربط بين نفسية الكاتب وعمله الأدبي، وتفسير ذلك حين قال عن نفسه:" إنه قد اعتاد عندما كان يطالع روايات فرنسية حديثة أن يضع خطا تحت عبارات لفتت انتباهه وبدت له منزاحة انزياحا عن الاستعمال الشائع، ثم كان أن وجد بين معظم هذه العبارات نوعا من التلاقي، ومن ثم فقد راح يبحث عن أصل نفسي مشترك لهذه الانزياحات في نفس الكاتب[4]. والانزياح سمة فردية عند سبيتزر يتميز بالإبداعية التي تنعكس على اللغة هو الجانب الدلالي بالدرجة الأولى، على اعتبار أن لكل منا أفكارًا ومضامين معنوية، وثقافة ووجدانا كلها تتبلور من خلال الانزياح الدلالي عبر الانزياح اللغوي كوسيلة وأداة، وهو ما انطلق منه "سبيتزر" إذ إن الإثارة الذهنية التي تنحرف عن المعتاد القياسي في حياتنا الذهنية، لا بد من أن يكون لها انحراف لغوي مرافق عن الاستعمال العادي[5].

وأما الانزياح عند "ريفاتير": فقد لقي تطورا جذريا على يديه[6]، وهو عنده – أي الانزياح-: خرق للقواعد حينا، ولجوء إلى ما ندر من الصيغ حينا آخر. كما أتى "ريفاتير" بتدارك ما انتقد على الانزياح، كمشكلة صعوبة تحديد النمط العادي الذي ينزاح عنه الأسلوب[7].

---

1 - أَرِسْطُوطَالِيس، فن الشعر ترجمة ابراهيم جمادة، مكتبة الانجلو المصرية، ص 179.

2 - أحمد محمد ويس، ينظر المرجع، ص 87.

3 - أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر -القاهرة، مصر، ص 38.

4 - أحمد محمد ويس، ينظر المرجع، ص 88.

5 - الانزياح الدلالي في الألفاظ العربية، معجم العين نموذجا، ماجستير (صونيا سارة كرميش) إشراف يمينة ابن مالك، جامعة منتوري قسنطينة، ماي 2011، ص 42/ 43.

6 - ذكر هذا صلاح فضل في كتابه "علم الأسلوب"، ص 160.

7 - نقلا عن أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ينظر المرجع، ص 102.

أما عند جون كوهين فقد عده النقاد والدارسون أقربهم لمفهوم الانزياح، وقد أفرد لذلك كتابا أسماه: بنية اللغة الشعرية، حين يقول:" إن الانزياح هو خرق لقانون اللغة، أي يمكن أن ندعوه كما تدعوه البلاغة القديمة، "صورة بلاغية" وهووحده من يزود اللغة الشعرية بمضمونها الحقيقي[1]، وهو الطريقة في الكلام التي تكون بعيدة عن الطرق الطبيعية والعادية، أي اعتبارها انزياحات لغوية. والشعرية هنا ترتبط بالأعمال الإبداعية الأدبية التي ترقى عن النصوص العادية.

ثم أعقب ذلك الناقد الفرنسي "رولان بارت" وتناول مفهوم الانزياح وحدده بمصطلح الايحاء، من خلال فضائين: فضاء تسلسلي وهو فضاء يخضع لتتالي الجمل التي على امتدادها يتكاثر المعنى بواسطة ترقيده ... وفضاء تركيبي: من خلال نواحي النص المرتبطة بمعان أخرى خارجية عن النص المادي، وتكون أصنافا من ضبابية المدلولات"[2]. كما تناول "تودوروف" مفهوم الانزياح واعتبره: ركيزة لتحديد الأسلوب فيعرفه بأنه "لحن مبرر"[3]، كما يرى أن اللغة تتشكل في الواقع من ثلاثة مستويات: المستوى النحوي، المستوى اللانحوي، المستوى المرفوض، وتتحقق اللغة الأدبية في المستوى اللانحوي، ويكشف تودوروف بهذا عن ثلاثة أشكال للانحرافات: الانحراف الكمي من خلال تكرار حدوث السمة الأسلوبية، والانحراف النوعي عن القاعدة، والانحراف عن نموذج موجود في النص[4].

فهذه جملة الآراء حول الانزياح نقلناها عن النقاد الغرب، وأوردناها على اختصار فيها، فكل باحث أو دارس أخذنا منه بطرف في تعريفه للانزياح ونظرته إليه وتلقيه له من خلال فلسفته وفكره وثقافته ومرجعيته، وهذا مرد التباين والاختلاف في اصطلاحاتهم وتعريفاتهم، وللإشارة فقط؛ فإن الانزياح ليس خاصا بلغة الشعر كما يروج له بعض الدارسين وهذا ما لا يمكن التسليم به على اطلاقه، فلغة النثر أيضا فيها من الجماليات والانزياحات ما يستحق الدرس والاهتمام والتصنيف كالأعمال الروائية، وفن القصة، وفي غيرها من الأجناس الأدبية الأخرى.

مفهوم الانزياح في الدرس النقدي العربي:

وفي التراث العربي نجد الانزياح نال حظا من الدرس عند علماء اللغة والبلاغة رحمهم الله تعالى، فسيبويه مثلا: يرى أن الانزياح نوع من أنواع الاتساع والمجاز في الكلام، وذلك لعدم تجسيده للدلالات بهيئتها الحقيقية، فالانزياح يبتعد بالمعنى عبر تركيب خاص إلى معنى سام ينزاح به عن الدليل النظمي المعياري[5]. كما يهتم سيبويه بالانزياح اللغوي الذي له تجلياته على الدلالة من خلال التقديم والتأخير بين عنصري الفاعل والمفعول أو بين عنصري المفعول والفعل أو بين عنصرين مفعولين أو بين عنصري المبتدأ والخبر وغيره من الفصائل التركيبية يقول سيبويه:" فإن قدمت المفعول وأخرت الفاعل جرى اللفظ ما جرى في الأول، وذلك قولك (ضرب زيدا عبد الله) لأنك إنما

---

1 - جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ا الدار البيضاء المغرب، لطبعة الأولى، 1986م، ص 42.

2 - الانزياح الدلالي في الألفاظ العربية، معجم العين نموذجا، ينظر المرجع، ص 45/46.

3 - عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، ط 03، ص 102.

4 - سعاد بولحواش، شعرية الانزياح بين الجرجاني وجون كوهين، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي تخصص نقد أدبي، اشراف محمد زرمان، جامعة الحاج لخضر باتنة، سنة 2011/2012، ص 23.

5 - صونيا لوصيف، سارة كرميش، الانزياح الدلالي في الالفاظ العربية (معجم العين نموذجا)، اشراف يمينة ابن مالك، مذكرة معدة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة ماستر، جامعة منتوري قسنطينة، ماي 2011. ص 26.

أردت به مؤخرا ما أردت به مقدما، ولم ترد أن تشغل الفعل بأول منه وإن كان مؤخرا في اللفظ، فمن ثم كان حد اللفظ فيه أن يكون الفاعل مقدما)[1]. ولذا وصف الانزياح بأنه عربي جيد كثير، كأنهم يقدمون الذي بيانه أهم لهم وهم ببيانه أعنى، وإن كان جميعا يهمانهم ويعنيانهم[2]. فالانزياح عند سيبويه له معنى ودلالة تخلق آثارا بلاغية وخاصة على مستوى النصوص الأدبية، إذ تتضمن نسقا مزدوجا من الدوال والمدلولات[3].

ومن العلماء البارزين في الدرس النقدي العربي قديما أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، الذي أسهم بقدر كاف وكبير بجهوده المعتبرة في الدرس البلاغي والعربي، وفي حديثنا عن الانزياح فالجاحظ خاض في هذا الباب لمَّا تناول ثنائية اللفظ والمعنى في الإنتاج النصي عموما والشعري خصوصا، إذ يتعامل معهما تعاملا تقابليا لا إفراط ولا تفريط، حيث يقول:" المعاني القائمة في صدور الناس، المتصورة في أذهانهم، والمختلجة في نفوسهم، والمتصلة بخواطرهم، والحادثة في فكرهم، مستورة خفية، وبعيدة وحشية، ومحجوبة مكنونة، وموجودة في معنى معدومة، وإنما يحيي تلك المعاني ذكرهم لها، وإخبارهم عنها واستعمالهم إياها، وهذه الخصال هي التي تقربها من الفهم وتجليها للعقل[4]. فالمعاني كمادة أولية لصناعة الكلام، قائمة في صدور الناس جميعا، تدور في أذهانهم وخواطرهم ومتاحة للعامة والخاصة، وقيمتها حسب الجاحظ هي الصفر فهي متداولة ومتناولة من قبل الجميع، لكن يوجد في مقابل ذلك معان حية صنعها الإنسان بالشعر فأخرجها من مكمنها لتؤدي وظيفتها التصويرية بلغة مختارة قادرة على استكناه تلك المعاني والإيحاء بها، فأصبحت ذات قيمة فنية أدبية، أي إنها انزياح دلالي بعيد عما ألف الكلام بما حمله من معان ذات خصوصية وتفرد، ولكن تلك القيم تتفاوت حسب قدرة الوسيلة على التعبير، والوسيلة بطبيعة الحال هي اللغة بما تسمح به من انزياحات تركيبية وغيرها، والعدول عن معاني الألفاظ الأصلية إلى معان مجازية يسوغه ترابط المعاني بسبب من الأسباب[5]، قال الجاحظ:" ويقولون جاءتنا السماء بأمر عظيم، والسماء في مكانها، وقد يقولون أيضا جاءتنا السماء؛ وإنما يريدون الغيم الذي يكون به مطر ..."[6]. فالمعنى البلاغي عند الجاحظ ليس رهين الدلالة اللغوية المباشرة ولا رهين ألفاظ بعينها، ولكن معنى الكلمة مرهون بدورانها وتقلبها في سياق التركيب اللغوي، فهو (المعنى) يمثل الجوهر والماهية الروحية للتعبير اللغوي، فجوهر الأشياء لا ينفصل عن تحققها المادي، وقد أدرك الجاحظ أن المجال الذي يحقق المعاني قيمها الشعرية هي تجاوز كينونتها الفكرية الأولى إلى وجودها وصيرورتها لغة مختارة تؤدي وظيفتها التعبيرية، بتوصيل المعنى وتصويره، فتكسب خاصيتها الشعرية والأدبية، وأشكال التعبير عنده تقوم على مستويين:

---

1 - عمرو بن عثمان (أبو بشر) بن قنبر الحارثي بالولاء المعروف بسيبويه، الكتاب، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، الجزء الأول، الطبعة الثالثة، 1408هـ، 1988م، مكتبة الخانجي القاهرة مصر، ص 34.

2 - عمرو بن عثمان (أبو بشر) سيبويه، الكتاب، ينظر المرجع، ص 34.

3 - صونيا لوصيف، سارة كرميش، الانزياح الدلالي في الالفاظ العربية (معجم العين نموذجا)، ينظر المرجع، ص 28.

4 - أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، ج1، مكتبة الخانجي، القاهرة مصر، ط السابعة، 1418هـ/1998م، ص 75.

5 - صونيا لوصيف، سارة كرميش، الانزياح الدلالي في الالفاظ العربية (معجم العين نموذجا)، ينظر المرجع، ص 29/30.

6 - عمرو بن بحر (أبو عثمان) الجاحظ، رسائل الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، الجزء الرابع، دار الجيل بيروت، لبنان، ص 16.

استعمال عادي مألوف يخلو من كل سمة أسلوبية، يستعمله العامة من الناس.

استعمال اللغة الموسومة بسمة فنية خاصة، وهو المستوى الثاني من مستويات التعبير الدلالي على الطاقة الإيحائية في الظاهرة اللغوية، وهذا بتوظيف المجاز والدلالات الاشتقاقية في توزيع المفردات[1]. وعليه فالجاحظ وإن تحدث عن اللفظ والمعنى، فما الانزياح إلا ظاهرة نبعت من خلالهما وتقلبات كل منهما مع الآخر.

وأما عبد القاهر الجرجاني رحمه الله فقد تميز عن غيره من البلاغيين، وذكر في أكثر من موضع من كتابه دلائل الإعجاز أهمية اللفظ والمعنى في اظهار بلاغة الكلام وجودته، وهو ما يقودنا إلى ما أسماه بالمعاني الثانوية (أو معاني المعاني)، وهو ما يشير إليه علماء اللغة بالانزياح أو العدول والانحراف، ومن المعلوم أن نظرية الجرجاني في (معنى المعنى) كانت قد أحدثت توسعا كبيرا في دراسات النقد العربي، وانزياح اللفظ عن معناه الأساسي إلى معنى آخر أو دلالة أخرى. وهو ما أطلق عليه الجرجاني (الدلالة الإضافية) وهو ما يعرف بالمعنى الضمني[2]، فالدلالة هي نتيجة لضم الكلم بعضها إلى بعض وسبيل ذلك كما قال الجرجاني هو: توخي معاني النحو وأحكامه، فلا "نظم في الكلم ولا ترتيب حتى يعلق بعضها ببعض، ويبنى بعضها على بعض وتجعل هذه بسبب تلك. ويقول أيضا:" ليس القصد معرفة قواعد النحو وحدها، ولكن ما تحدثه هذه القواعد وما سيتبعه من معنى وما يتولد عن النظم من مدلول ... إذ إن الغرض ليس:" بنظم الكلم إن توالت ألفاظها في النطق بل إن تناسقت دلالتها وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل"[3]. فالجرجاني لا يفصل بين ثنائيتي اللفظ والمعنى، بل جعل الصورة ثالثة وأقربها كتعبير عن كيفية النظم، إذ لا وجود لمعان عارية بل هناك معان خاصة فالمعنى لا يوجد بلا لفظ إنه قائم ضمن عملية النظم، فالجرجاني وحد اللفظ والمعنى في حيز الدلالة، فأي تغير في نظم الألفاظ يؤدي إلى تغير في المعنى[4]. كما توصل الجرجاني إلى التمييز بين نوعين من المعاني، معاني عامة؛ تتميز بها كل أنواع الخطابات العامة والمتداولة فهي معاني عقلية والتي لا تصبوا إلى أية غاية فنية جمالية، و المعاني الخاصة فهي تخييلية خاصة بالشعر ولغة الجمال والفن والأدب، بمعنى أن عبد القاهر يصنف الكلام على ضربين من خلال كتابه دلائل الإعجاز حيث يقول:" الكلام على ضربين ضرب أنت تصل فيه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، وضرب آخر لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضي موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض ... وإذ قد عرفت هذه الجملة، فهنا عبارة مختصرة وهي أن تقول: المعنى ومعنى المعنى، ونعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ، وبمعنى المعنى: أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر ..."[5]. ولعل قوله معنى المعنى هو ما يتوافق وتعريف الانزياح الدلالي، وهذا مما يعسر على الأديب أو الكاتب

1 - صونيا لوصيف، سارة كرميش، الانزياح الدلالي في الالفاظ العربية (معجم العين نموذجا)، ينظر المرجع، ص 30/31.

2 - وفاء أبو الحسن دفع الله، محمد داؤد محمد، الانزياح الدلالي دراسة تطبيقية من خلال نظرية النظم، مجلة العلوم الانسانية، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، كلية اللغات، 2014. ص206.

3 - عبد القاهر (أبو بكر) بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني، دلائل الاعجاز، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي القاهرة مصر، الطبعة 05، 2004، ص 49/50.

4 - صونيا لوصيف، سارة كرميش، الانزياح الدلالي في الالفاظ العربية (معجم العين نموذجا)، ينظر المرجع، ص 33.

5 - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، ينظر المرجع، ص 262/263.

الوصول إليه ونيل حظ كبير منه، وحتى يتحقق ذلك ينبغي أن يجتهد في سبيل إبداع معانٍ جديدة وعبارات تحمل في طياتها معانيَ لا تتبادر إلى الذهن إلا بعد إعمال العقل والخاطر فيها لذلك يقول الجرجاني في "أسرار البلاغة" :" ومن المركوز في الطبع أن الشيء الذي نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالميزة أولى، فكان موقعه من النفس أجَلَّ وألطَفَ، وكانت به أضَنَّ وأشغف، وهذا خلاف ما عليه الناس، ألا تراهم قالوا:" إن خير الكلام ما كان معناه إلى قلبك أسبق من لفظه إلى سمعك.."[1].

وما يمكننا التأكد منه هو أن عبد القاهر الجرجاني قد توصل إلى حقيقة لغوية دلالية لسانية هي الانزياح اللغوي والدلالي.

فمن خلال ما سبق نستنتج أن العرب قد ميزوا بين اللغة العادية واللغة الإبداعية، والوصول إليها يتطلب الاجتهاد في البحث عن المعاني وبهذا يحصل الإبداع والتميز، وتجدر الإشارة هنا إلى أن الانزياح لا ينحصر في جزء معين من أجزاء النص، وإنما له أن يشمل أجزاء عديدة منه، ولذلك فإن الانزياح يصح أن يقسم إلى قسمين تنطوي تحتهما أشكال أخر من الانزياح، فأما النوع الأول فهو ما كان متعلقا بجوهر المادة اللغوية أو ما يطلق عليه: الانزياح الدلالي، والآخر ما يتعلق بتركيب هذه مع جاراتها في السياق الذي ترد فيه، سياقا قد يطول أو قد يقصر، وهذا ما يسمى الانزياح التركيبي[2].

والانزياح الدلالي: استأثرت فيه الاستعارة بمعظم الاهتمام، لأنها أهم ما يقوم عليه هذا النوع من الانزياح، بل لعلها أهم الانزياحات بإطلاق، ولذلك فقد حظيت عبر مختلف العصور باهتمام الفكر النقدي على تفاوت في عمق الرؤية والتحليل. وهو ما يتمثل أيضا في المجاز والاستعارة والنعوت والكنايات وأوصاف وغيرها ...[3]. والرافعي رحمه الله من الكُتَّاب الذين بلغت لغتهم وكتاباتهم شهرة كبيرة، لاقت حضورا في ميدان الإبداع والأدبية، وقبل الحديث عن أسلوبه حري بنا المرور على المؤهلات والمكاسب التي جعلت من الرافعي كاتبا مجيدا ولعل منها ما يلي: حفظه كتاب الله عز وجل وحديث المصطفى صلى الله عليه وسلم. وأدل شيء على تأثير لغة الكتاب العزيز والحديث الشريف على لغته ما ذكره كاتب في مجلة أمريكية من أن "الرافعي" لو ترك (الجملة القرآنية) والحديث الشريف ونزع إلى غيرهما لكان ذلك أجدى عليه ولملأ الدهر[4]. وثاني هذه المؤثرات ما حفظه من تراث العرب، وبيان فصحائهم، من حفظه لنهج البلاغة وفصول من المخصص، وكثرة قراءته في كتب الجاحظ وابن المقفع وأبي الفرج، وقد قال ابن خلدون رحمه الله: "وعلى قدر جودة المحفوظ، وطبقته في جنسه، وكثرته من قلته تكون جودة الملكة الحاصلة عنه للحافظ .ثم تكون جودة الاستعمال من بعده، ثم إجادة الملكة من بعدهما .لأن الطبع إنما ينسج على منوالها"[5].

---

1 - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق محمود محمد شاكر، شركة القدس، الناشر دار المدني بجدة، الطبعة الأولى، 1412هـ/1991م، ص 139/140.

2 - أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ينظر المرجع، ص 111.

3 - وفاء أبو الحسن دفع الله، محمد داؤد محمد، الانزياح الدلالي: دراسة تطبيقية من خلال نظرية النظم، ينظر المرجع، ص 205.

4 - مصطفى صادق الرافعي، تحت راية القرآن، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ص 21 .

5 - محمود محمد الطناحي، مقالات الطناحي، صفحات في التراث والتراجم واللغة والأدب، القسم الأول، دار البشائر الإسلامية، بيروت لبنان، الطبعة الأولى، 1422هـ/2002م، ص 152.

وثمت مؤثر ثالث هو قراءته الواسعة في شتى فنون الثقافة الإسلامية، ونحن نعلم أن لغة كثير من المصنفين من فقهاء أو محدِّثين أو مؤرخين أو غيرهم لم تكن محل ثقة عند نَقَدة الاستعمال اللغوي، وحسبك أن "الأصمعي" قد خطأ "سيبويه" و "أبا عبيدة" و "الأخفش". وقد ظهرت في كتابة "الرافعي" أساليب تأثر فيها بلغة هؤلاء المصنفين.

أما رابع المؤثرات فهو ما ولع به "الرافعي" من النظر في الكتب المترجمة؛ فقد "تسللت إليه بعض عبارات التراجمة، واستعملها من غير أن يفطن إلى ما وراءها، على الرغم من شدة حساسيته"، وصارت جملته من أجل ذلك في نظر البعض "تشبه الجملة المترجمة أحيانا لفرط تحررها من الأنماط القديمة"، وأحسب أنه تأثر كذلك بما كان يقرؤه من الفرنسية مباشرة[1].

وقد ألمَّ الرافعي بشيء من الثقافة الأوروبية ليلحق تارة بالكتاب الرومنسيين، وتارة بالكتاب الرمزيين في أسلوبه وخياله، على أن المعاني على حد تعبير أبي هلال العسكري مشاعة بين العجمي والحضري والبدوي، ولا نستبعد أن نجد في بعض رسائل الأحزان أو السحاب الأحمر أو غيرها أفكارا رومانسية وتعبيرات رمزية، ولا سيما أن الرافعي امتحن بالحب، واكتوى بناره، وأصبح قلبه رائده وإمامه في تفكيره وتعبيره، وتصويره، كما أولع برنين الألفاظ وجرس الكلمات[2].

ولا نتعجب أن الرافعي قد سبق أولئك الفلاسفة والكتاب الغربيين في بعض ما كتب، فقد أخبر صاحبه أبا رية:" أنه أرق من "برجسون" لأن أفكارا له في مقدمة كتابه المساكين طابقت بعض أفكار هذا الفيلسوف"[3].

فكل هذه المؤثرات وغيرها من شخصية الشاعر ونشأته العلمية والمعرفية أسهمت في تكون ملكة الأسلوب الأدبي الرفيع عنده يقول أبو رية:" ولقد رأيت بمناسبة القول في طريقة كتابة شيخنا الرافعي وأسلوبه أن أوافي قراء الرسالة بما قاله هو عن أسلوبه عندما سأله العالم الجليل يعقوب صروف:" لم لا تكتب بلغة سهلة يفهمها الناس كما كتب في تاريخ آداب العرب، فأجاب رحمه الله:" تمنيتم لو جريت في انشائي كله مجرى أسلوب في "تاريخ آداب العرب" ومقالات أخرى، ولوددت والله أن أرفه عن نفسي، وأطرح عني الكد فيما عالجته من أسلوب: حديث القمر والمساكين ورسائل الأحزان والسحاب الأحمر، ولكني أجدني كالمسخر في ذلك لقوة تساورني في أوقاته وتهب علي كالريح من سكون وركود، فلم أفكر قط في كتاب من هذه الكتب، ولكن تقع الحادثة، فيجيء بها الكتاب، ثم أرى من بعد صوته وتعلق المتأدبين به ما لم أكن أقدر بعضه وتنتهي إلى آراء مشيخة الأدب وطلابه، فإذا هم لا يعدلون بهذا الأسلوب شيئا في نسقه وألفاظه ومعانيه، ثم لا يعيه إلا من قصر عنه وشق عليه النزوع فيه وكابر في الإقرار بعجزه، فذهب يلتمس المعاذير والمعايب، وأخذ في ذلك

1 - ومما يظهر ذلك كتاباته في كتاب المساكين مثلا: كتابة قصته سحق اللؤلؤة وهي فصل ماتع في كتابه قصة مترجمة صاغها بأسلوبه الشاعري، وتصرف فيها، مصورا مأساة جميلة ساذجة مع "كونت" غني بخيل.

2 - جمال الدين الرمادي، مصطفى صادق الرافعي، مجلة دعوة الحق، المملكة المغربية، الرباط، العدد الثالث، السنة الثامنة، رمضان 1384/جانفي 1965م، ص 38.

3 - كمال نشأت، مصطفى صادق الرافعي، تقديم أبو طالب ريان، مجلة دعوة الحق، المملكة العربية المغربية، الرباط، العدد الخامس والسادس، السنة الثالثة عشرة، ربيع الأول 1390هـ/ماي 1970م، ص158. والراجح أن الرافعي قد اطلع على كتابات هؤلاء الأدباء والفلاسفة ولكن هذا لا يحدوا به أن يكتب على منوالهم وهذا ما عرف عنه طيلة حياته من عزته واعتداده بنفسه. وما يؤيد ذلك أنه قال: لقد قرأت "أوراق الورد" هذا الأسبوع، بعد أن فرغت من قراءة لشكسبير وأخرى للامارتين، وفي ظني أن "أوراق الورد" يرجح عليهما بكثير في معانيه وبيانه، ولكن هو الحظ...".

مأخذ فرعون إذ جاءته امرأة فقيرة كانت هي وأطفالها يعيشون على درٍّ (عنزة) لهم، فماتت، فأقبلت المسكينة بها على هذا الذي يدعي الألوهية ويقول أنا ربكم الأعلى، وسألته أن يجيبها، فاعتذر بأن في السموات أعمالا كثيرة أكبر من العنزة ... إن أرفع منازل البلاغة العربية كما قالوا، أن يكون في قوة صائغ الكلام أن يأتي مرة بالجزل وأخرى بالسهل، فيلين إذا شاء، ويشتد إذا أراد، ولا يبلغ هذه المنزلة أحد فيحكمها ويعطيها حقها من التمييز إلا جعلته الأقدار وسيلة من وسائل حفظ البلاغة يتسلم الزمن ويسلم، بل قل الألفاظ الصريحة المكشوفة، يتسلم لغة القرآن ويسلمها، فأما أسلوب واحد وطريقة واحدة فهذا في قوة كل كاتب على تفاوت فيه، ولن يكون الرجل حق رجل إلا إذا كان له مع الظرف واللين والدماثة حديدا من العضلات وفولاذا من العظام، فإن لم يكن إلا اللين محضا والاسترسال خالصا فهذا اصلحك الله شيء سمه ما شئت إلا أن تقول إنه رجولة، فإذا لم يبلغ الناس ولا أكثرهم هذه المنزلة فذلك أحرى أن يعد في محاسن من يبلغها لا في معايبه[1]. وهذه الجزالة والسهولة في أسلوب الرافعي التي طغت على أدبه مردها إلى طبيعة خلقته وتفكيره، الذي تميز به عن أقرانه منذ نشأته، والمرض الذي أصابه إحداها.

يقول عباس محمود العقاد عن الرافعي:" إنه ليتفق لهذا الكاتب من أساليب البيان ما لا يتفق لكاتب من كتاب العربية في صدر أيامها"[2]. والوان البين في أساليب قد طفحت في مؤلفاته لا سيما كتابه "المساكين"، ولعل شهادة الإمام محمد عبده حين قال فيه:" لله ما أثمر أدبك، ولله ما ضمن لي قلبك، لا اقارضك ثناء بثناء، فليس ذلك من شأن الآباء مع الأبناء، ولكن أعدك من خلص الأولياء، وأقدم صفك على صف الأقرباء، وأسأل الله أن يجعل الحق على لسانك سيفا يمحق الباطل، وأن يقيمك في الأواخر مقام حسان في الأوائل"[3]. تعد بحق شهادة في ابداعه البياني وبراعته في الأساليب واختياراته العذبة التي تجعل القارئ متعلقا ومتصلا بها. وإن كانت في بعض الأحيان تغمرها فلسفته العميقة، كما انتقد عليه ذلك الأديب علي الطنطاوي في ذكرياته[4].

فعالم الانزياحات الدلالية والتركيبية زاخر في كتاب المساكين للرافعي بدءا من أول فصل فيه إلى آخر جزء منه، وفيما يلي عرض لنماذج منه.

- شعرية الانزياح في كتاب لمساكين:
- الانزياح الدلالي في كتاب المساكين:

اللغة هي العنصر الثاني من عناصر الأسلوب، وهي أداة الأديب التي يستخدمها في كتابة النص، واللغة لها وظيفة أساسية في النص الأدبي، وهي نقل الأفكار من المتكلم الى السامع، كونها جزءاً من الأسلوب، ولهذه اللغة نظام في مفرداتها وأساليبها، ما يلزم الأديب بالتقيد بمدلولات الألفاظ، ولها وظيفة تؤديها في النص الأدبي، فتكون أداة في الفن الأدبي يعبر من خلالها الأديب عما يريد إيصاله

1 - محمود أبورية، أسلوب الرافعي وطريقته في الكتابة، مجلة الرسالة، العدد 359، 20 مايو 1940، ص 853/854.

2 - محمد علي الهاشمي، مصطفى صادق الرافعي، إمام الأدب وحجة العرب، مجلة الفيصل عدد خاص بالأديب مصطفى صادق الرافعي، السنة 15، العدد 179، جمادى الأولى 1412هـ، تشرين الثاني، نوفمبر، ديسمبر كانون الأول، 1991م. ص 49.

3 - مصطفى صادق الرافعي، وحي القلم، الجزء الأول، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 2002، ص 07.

4 - يقول علي الطنطاوي: أكثرما كنت أنصحهم بقراءته من كتب الرافعي، تحت راية القرآن، ووحي القلم، أما السحاب الأحمر وأمثاله فأوصيهم بالابتعاد عنه. (ذكريات – 8 ص250). لكنه في مواضع أخرى من الكتاب يشيد بأدبه ويمتدحه.

من الأفكار والمعاني[1]. وقد عرف الرافعي بأسلوبه الجزل بما كاد ينفرد به فيشغف الآخرين، حيث كانت له عناية خاصة جمع محاسنها من أصحاب الأساليب في العربية من لدن كان عبد الحميد الكاتب يترسل، وأبو عثمان الجاحظ يستطرد، حتى عاد جار الله محمود الزمخشري يتوسل بفنون البلاغة، وبديع الزمان يتصنع، وسواهم ممن يتألق، ومن جاء يقتفي الآثار من بعدهم يترفق ... وكان يتحرى فصح كلامهم يستعذبها ويستحليها، ويجعلها من بعض محفوظه ومادة موسيقاه، ثم يحرك في نفسه جهاز التوليد، يبتكر في الاسناد، ويبدع في الصياغة، ويختال في الصنعة، ويعنى كل العناية بالتهذيب وتدريب العبارة وانتظام الجملة بالتقديم والتأخير وترادف المعاني، "بل كان يستخدم ألفاظ اللغة في بناء صور جديدة، ولقد برع في هذا براعة أثرت اللغة ثراء عظيما"[2]. وقد بدا هذا جليا وواضحا فالرجل إنما يكتب بطريقة تغريك في القراءة له من أول وهلة فيشدك فيه براعة وتناسق الألفاظ وإحكام العبارة، وإنك لا تكاد تخرج من عبارة بديعة إلا وتصطدم بأخرى خير منها أو مثلها، يقول عمر الدسوقي:" الحديث يطول لو رحت أعدد ما أفتنه يراعه وخياله من صور بيانية في شتى الموضوعات..."[3].

ونرى الرافعي يتكلم عن أسلوبه فيقول: فإن مذاهب العرب واسعة ولنا ما لهم من التصرف في الاستعمال إذا لم نخرج عن قاعدتهم وقد يزيد الإنسان حرفا لاستقامة الأسلوب وإن خالف نقل اللغة، كما يزيد العرب ويحذفون من أمثال ذلك وهو كثير في كلامهم والقرآن أبلغ شاهد عليه ....". فالرافعي رحمه الله لم يكن متزمتا ومتعصبا لمذاهب العرب وأنها قرآن لا ينبغي تجاوزه، بل كان ممن يدعو إلى التجديد ولكنه تجديد في الأذواق والأساليب وتوليد معان مبتكرة وعبارات بديعة، وقد بين ذلك في كتابه تحت راية القرآن حين تناول قضية القديم والجديد ردا على طه وسلامة موسى[4].

والمتأمل في كتابه المساكين لينبهر للغة الكاتب، ويتعلق شغاف قلبه بها، مع صعوبتها وعمقها في كثير من الأحيان، فبعد قراءة وسياحة في فصول كتابه هذا الذي قال فيه:" أردت به بيان شيء من حكمة الله في شيء من أغلاط الناس". تتبين من خلاله طريقته في الكتابة، أسلوبه الرصين والجزل في طرحه، فالمغالط كثيرة في عقول الناس ونظرتها لما قدره الله تبارك وتعالى فهم يختلفون في نظرتهم للغنى والفقر، للحب والبغض، للفرد والمجتمع ... وحديثنا عن الانزياح يجرنا إلى البحث عن أبرز الصور البيانية تمثيلا له (أي الانزياح) من مثل: التشبيهات والاستعارات والمجازات وفيما يلي عرض لذلك كله بما يسره الله:

يستفتح الرافعي كتابه أيضا بحديث عن النبي صلى الله عليه وسلم أنه كان يقول في دعائه اللهم أحيني مسكينا وأمتني مسكينا واحشرني في زمرة المساكين"، فقال له أنس بن مالك رضي الله عنه: يا رسول الله إن رحمة الله لا تفارقهم طرفة عين. وخير عليه الصلاة والسلام أن يكون له مثل أحد ذهبا فقال: "لا يا رب، أجوع يوما فأدعوك، وأشبع يوما فأحمدك.

1 - ينظر: النقد اللغوي عند العرب حتى نهاية القرن السابع الهجري، د نعمة رحيم العزاوي، منشورات وزارة الثقافة والفنون الجمهورية العراقية _بغداد، 1398هـ_ 1978م، ص 12/15.

2 - مصطفى نعمان البدري، الرافعي الكاتب بين المحافظة والتجديد، دار الجيل بيروت، دار عمار، الأردن، ط 01، 1411هـ/1991م، ص 348.

3 - مصطفى نعمان البدري، الرافعي الكاتب بين المحافظة والتجديد، ينظر المرجع، ص 349.

4 - مصطفى صادق الرافعي، كتاب تحت راية القرآن، ينظر المرجع، ص10.

الانزياح الدلالي: تمثل الاستعارة والتشبيهات عماد هذا النوع من الانزياح، وكل هذه الأنواع تخرج باللفظ من دلالته الحرفية إلى دلالات أعمق وأوسع، حتى تغدو اللفظة حزمة من المعاني، وتستطيع الاستعارة حمل رؤية الشاعر وهمومه النفسية والتعبيرات التي يرغب في إيرادها بل وتتعدى إلى خرق المألوف من عرف اللغة لتكون أسلوبا يثير القارئ ويدفعه إلى البحث عن خبايا المعاني التي تقف وراء النص[1].

فمن الانزياحات التي ذكرها الرافعي في أول فصل له من كتاب المساكين وهو بعنوان "الشيخ علي"، حيث جنح الرافعي في هذا الفصل إلى وصف هذا الشيخ الذي استلهم منه أحاديث المساكين وفلسفته ونظرته للحياة بين الغنى والفقر، البغض والحب، الحياة والموت وغيرها من فلسفات الحياة الكثيرة، فكان شمعة مضيئة تنير له عباراته وتشرق بها كلماته فهو حين يصفه يقول مثلا: "وكان ينبغي ألا يقوم مثله على مسرح الخلق إلا ممثلا". (فأعطى الحياة الدنيا صورة المسرح، والخلق عليها يؤدون الأدوار كل بحسبه).

وفي انزياح آخر وأسلوب فلسفي عميق يقول الرافعي أيضا عن الشيخ علي:" وأحسبه في نظره إلى الخلق يتوهم أنه رحالة خرج من بعض الأفلاك التي لا تعرف (بالعقول العشرة) فهبط من أشعته على الدنيا، فهذا العالم شيء جديد في نفسه وهو شيء جديد في العالم"؛ قوله العقول العشرة" إشارة إلى ما يعرف في الفلسفة اليونانية بنظرية الفيض الإلهي، وفحواها أن الأفلاك وعقولها، هي التي تدبر العالم، وأن الله تعالى أوكل لها تنظيم العالم وتدبيره، وأنه صدر عن نور الخالق ما يسمى بالعقل الأول، الذي صدرت من نوره بقية أجزاء العالم السفلي والعلوي[2].

وهذا يدل على ثقافة الرافعي الموسوعية، واطلاعه على هذا الميراث الفلسفي أن يوظفه في كتاباته ومدوناته، وهذا انزياح دلالي وقع في استبدال مفردات العقول العشرة من أجل بيان أن الشيخ علي ربما يكون له من الاطلاع والمعرفة بتجارب الناس وحياتهم ما يوصله إلى الرقي البشري، على الرغم من أنه رجل فقير من عامة الناس، فالعالم يعرفه ويفهم كنهه والعالم لا يعرف الشيخ علي ولا يدري به أي لا يستفيد منه.

ويواصل الرافعي وصف الشيخ علي رحمه الله من خلال انزياحاته الدلالية فيقول: "ينظر إليك كما تنظر إليه"، وهذا الانزياح الدلالي الذي تمثل في التشبيه حيث اختار من المفردات جميعها ليتوقف عند عبارته "ينظر إليك" فشبه الرؤية بالرؤية، لأن لا شيء يشبه الشيء نفسه ويبين حقيقته، وفي ذلك بيان أن الشيخ علي حين تنظر إليه لا يعنيه من أمرك تكلف أو صنعة حتى يجذبك إليه، فلربما تراه وتتجاهله، وتلك النظرة الهادئة في عينيه، تتلقاك فتثير في نفسك تساؤلات واستفهامات كثيرة، وقد علق الرافعي عليها في هامش كتاب المساكين قائلا: من وساوس الفلسفة اليونانية القديمة أنهم يحملون الأفلاك عشرة، ويسمون كلا منها عقلا، وقد أخذها عنهم فلاسفة العرب وزعموا العقل الإنساني من تحتها كلها[3].

1 - دانا عبد اللطيف سليم حمودة، شعرية النثرطوق الحمامة نموذجا، رسالة مقدمة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية، اشراف: محمد خليل الخلايلة، قسم اللغة العربية، جامعة الشرق الأوسط، 2011/2012. ص51.

2 - محمد زياد بن عمر التكلة، عايض بن سعد الدوسري، مجموع في كشف حقيقة الجزء المفقود (المزعوم) من مصنف عبد الرزاق، دار المحدث، ط1، ربيع الأول 1428هـ الرياض، المملكة العربية السعودية، ص 222.

3 - مصطفى صادق الرافعي، كتاب المساكين، مصدر سابق، ص 34.

لتتجلى صورة الحكمة في هذا الشيخ الهرم، صورة الحكمة العالية والتجربة المحكمة، وليجمع الرافعي بين المتناقضين في أبدع ما يكون من تراكيب الجمل ويخرق أفق التصور لدى القارئ، فيقول عن الشيخ علي: "ينظر إليك كما تنظر إليه فأنت تتبين في سحنته الواضحة أوصاف الجنون الهادئ، وتعجب من منظر تلك العاصفة النائمة في عينيه، وهو يستجلي منك معنى الغرابة في قدرة الله إن أنشأك مثالا غير مفهوم ويطيل عجبه منك أنك على ما فيك تتعجب منه..."[1]، فجمع بين الجنون والهدوء، والعاصفة التي ينبغي أن تكون هوجاء فقال أنها نائمة، فالمجنون لا يهدأ بل يثور ثورة، وينفعل ويتحرك، والعاصفة لا تهدأ أيضا ولا يقر لها قرار، ولا تسكن البتة، وقوله الجنون الهادئ يعني أن الشيخ علي على صورته التي تراها أول وهلة يتراءى لك أنه من المجانين الذين تعودنا صراخهم وعويلهم وضحكهم وغير ذلك مما نشهده منهم، ولكن الشيخ علي يبدو عليه السكون الذي يبعث به من داخله فيحتويك وتطمئن إليه، وتنتظر منه ثورة المجنون وحركاته وطيشه وعبثه وضحكه وبكاءه، بيد أن الشيخ علي يغمرك بالهدوء والسكينة أول ما تراه، فتتعجب منه لهذا كله وهو يتعجب منك حين يرى معنى الغرابة التي فيك على أنك تتعجب منه.

يقول الرافعي:" فكل رجل في رأيه (أي الشيخ علي) إنما هو صورة الرجل الصحيح الذي لم تزوِّر فيه حرفة العيش ومطالب الحياة شيئا على الله". وهذا انزياح دلالي يكمن في انتقاء الرافعي واختياره المعنى الذي يصبو إليه وهو أن الحياة لم تغير في هذا الرجل المعنى الحقيقي له، وهي بأشغالها وهمومها وصوارفها مبكيات ومضحكات تغير في خلق الإنسان وفي طبيعته ومشاعره ومبادئه وأفكاره، فالرجل الصحيح في رأي الشيخ علي هو من حافظ على مبادئه وقيمه وطبيعته التي ثبت عليها ولم تستطع هذه الحياة بمطالبها أن تغير شيئا من قناعاته مع الله تعالى في الرزق والعمل والشغل ... الخ.

ويزيد الرافعي في بيان شخصية هذا الشيخ الهرم ويعدل عن اللغة البسيطة في التعبير، ليستبدلها بغيرها مما توفر عنده من اختيار وانتقاء فيقول:" لما ولد هذا الرجل ولعل الطبيعة يومئذ كانت في صميم الخريف، ثائرة مجرودة غبراء، قامت أمه عن نجم منطفئ لا تعرفه الأرض، وقد زهدت فيه السماء فكان رضيعا ثم فطيما ثم جحش، ثم ترعرع وعاد فتى وانقلب كهلا وهو اليوم يحطم الخمسين وكأنه لم يكن في ذلك شيئا، ومتى سويت عليه الأرض لم يترك وراءه الأسطر ضئيلا في سجل الموتى فكأن الخير والشر لم يدركا هذا الرجل"[2].

فهذه العبارات كلها تجتمع في معاني الغربة، وتشكل بانزياحاتها التي ذكرها الرافعي وهو يتحدث عن الغربة التي عاشها الشيخ علي حيث ذكر أنه نجم ولكنه غريب، قد زهدت فيه الإنسانية جمعاء والأرض والسماء على الرغم من أنه عاش وترعرع فيها منقلبا بين الرضاعة والشباب والكهولة والشيخوخة، ولعل أشياخا آخرين على ظهر هذه البسيطة يشبهون الشيخ علي أو يفوقونه في الغربة لا تعرفهم الأرض، ويزهد فيهم الناس أجمعون. فترى كيف أن الرافعي عبر عن هذا المعنى وشبه الشيخ علي أنه نجم لتألقه وفهمه لمعاني الحياة في الأرض والسماء.

ويواصل الرافعي وصف هذه الشخصية الفريدة حسب ما يقرره في الكتاب فيأتي بانزياحات استبدالية تتمثل في التشبيه، قائلا:" فكأن الخير والشر لم يدركا هذا الرجل، وكأنه روح كتب عليها

1 - مرجع نفسه، ص 35.

2 - مصطفى صادق الرافعي، كتاب المساكين، مصدر سابق، ص 42.

الحبس في جسمها فلا تشهد أمرا من ورائه حتى تنطلق، وكأنه حي على رغم الحياة"[1]. واستعمل الرافعي في هذا الموضع التشبيه لأنه شعر أنه أكملُ في التعبير من غيره في إصابة الغرض ووضوح الدلالة على المعنى المراد، فقوله: كأن الخير والشر لم يدركا هذا الرجل، يعني به أن هذا الرجل عاش معيشة عادية وسط الناس، لم يدر به الناس، ولم يعرفه أحد منهم، فلو أصابه خير وأنعم عليه لعرفه الناس أجمعون، واشتهر أمره بينهم، ولو أصابه شر أو مصائب أو دواهي لَحَزِنَ لأجله الناس وتعاطفوا معه، بيد أنه عاش عيشة بسيطة لا يعرفه من خلالها أحد. وهذا إن أمكن هو ما يريده الرافعي من خلال هذه العبارة في التشبيه والتي تليها، وكأنه روح كتب عليها الحبس في جسمها، تلك الروح المفعمة بالكبرياء والأناة والنظرة الفلسفية للحياة، فلا تشهد أمرا من ورائه حتى تنطلق، فكأنه حي على رغم الحياة، كتب عليه الحبس في هذه الحياة التي لم توف حقه، ولم تهبه المنزلة التي يستحقها كفيلسوف فقير في هذه الحياة، فكأنه حي الحياة البسيطة التي عاشها على ظهر هذا الوجود على رغم الحياة التي يعيشها الناس أو ينبغي أن يعيشها الناس. حال الشيخ علي كحال الروح المحبوسة في الجسد لا تتطلع إلى خارجه أبدا، فإذا تحررت انطلقت إلى الحياة الحقيقية، فصار حينئذ حيا رغم الحياة التي كان يعيشها كباقي الناس ... ويقول الرافعي رحمه الله مواصلا حديثه عن الشيخ علي:" بل أي عقل وأي جنون ليس من أثرهما الخير والشر"، أي فإن كان عقلا ففيه الخير وإن كان جنونا ففيه الشر، ويقول:" إن أكبر من تنجبه الفلسفة ويخرجه الأدب ليطوي عمره طيا وراء هذه الغاية البعيدة"، هذ الشيخ الفيلسوف الفقير الذي استلهم الرافعي منه فصول هذا الكتاب الذي كان يراه بعين الشيخ علي رحمه الله رحمة واسعة شبهه الرافعي بابن الفلسفة وقد خرج من رحمها، واختار أنه ابن الأدب، ولا تتأتى الفلسفة ولا الأدب إلا لمن نحتته تجارب الحياة واستودعه مكتبتها البديعة من آلام وفرح وسعادة وحزن، وكذلك الشيخ علي رحمه الله، والانزياح الاستبدالي هنا متمثل في الاستعارة حيث استبدل لفظ الحياة بالفلسفة أو لفظ الأم بالفلسفة، واللفظ المبين لذلك هو قوله تنجبه، ليخبر أن الفلسفة قد ولدت هذا الرجل الذي نحتته تجارب الحياة حتى أصبح كتلة من التجارب والخبرات التي نفثتها الحياة في روعه فغدا كتابا يستوحي منه الرافعي فصول هذا الكتاب، والأدب الذي يسعى الإنسان إلى اكتسابه، فقد كان له الشيخ علي ابنا بكرا يتمثله في كل صفاته، كيف لا وهو الفيلسوف الفقير، وقوله :"ليطوي عمره طيا" انزياح دلالي تمثل في تشبيه الرافعي عُمْرَ الشيخ علي بالكتاب الذي يطوي عمره طيا، أي حتى يصير فيلسوفا وأديبا في هذه الحياة، ويعرف مقاديرها ويصل إلى الحكمة العالية فيها، عليه أن يمر بها حتى تطويه؛ والطي فيه شدة وقوة لتمام صورته وكمال هيأته من أجل بلوغ هذه الغاية البعيدة، ويؤكد ذلك ويبرره قول الرافعي فيما بعد: "وما حياة الفلاسفة إلا اختبار للموت فهم يميتون الموت في أنفسهم كل سبب إلى الشهوة، وكل داعية إلى اللذة، ويحيون بالقسم الأعلى، وتبقى مادة الأرض فيهم كأنها أرض بور عارية المحاسر، لا تخصب ولا تنبت، وهذا الشيخ علي كله أرض بور"[2]. فيكون هذا انزياحا دلاليا آخر شبه فيه الرافعي حياة الشيخ علي بأنه أرض بور كله؛ والأرض البور لا حياة فيها، فليس له قسم أعلى يحيا به بل كله يحيا كأنه أرض بور، وذلك لفقره ومسغبته، فكان بحق

1 - مصطفى صادق الرافعي، كتاب المساكين، مصدر سابق، ص 42.

2 - مصطفى صادق الرافعي، المساكين، ينظر المرجع، ص 42.

كما أخبر الرافعي: عصرا برأسه، من تاريخ الأخلاق، أي في خياله وعقله عصر لا شأن له بتلك العصور التي يعيشها، بل قد فاقها ومضى في سبيل غير سبيلها، كونه فهم فلسفة الحياة وكيفية العيش بها، فكان كشيوخ الفلاسفة وحكما الدنيا يعيش في الناس بعقل غير العاقل، ولذلك قال عنه الرافعي: أي عقل يعيش به إذ هو عقل الحكيم الفيلسوف الذي فاق عصره ومضى ... فهذا التشبيه يوحي ايحاء واضحا ويدل دلالة قطعية أن الرافعي يرى الشيخ علي رحمه الله عصرًا بكله ومادة من طراز غير البشر بل مادة الفلسفة والحكمة العالية. ويواصل الرافعي حديثه عن الشيخ علي رحمه الله ويستوحي من لغة الانزياح عنده ويتجاوز إطار الجملة بمعناها الذي يقابلنا أول وهلة ويتعداه إلى ما وراء التركيب ليغوص في ظلال المعنى العميق فقول: كأنه جزيرة قائمة في بحر، والجزيرة على ما فيها من الغربة إلا أنها منبع الجمال ومكان الخطر في الوقت نفسه، لأنها محاطة بماء البحر حين يزمجر وينهمر، فأعطاه صورة الجزيرة لوحدتها في هذا العالم وتفردها على الرغم من جمعها بين الجمال والخطر. وهكذا هو الرافعي يخترع ما لا وجود له أو ما لا يلتفت له أو لا ينتبه له غيره، وتعن لنا ونحن مع انزياحاته وطريقته في الكتابة قول العقاد حين يقول:" إنه ليتفق لهذا الكاتب من أساليب البيان ما لا يتفق لكاتب من كتاب العربية في صدر أيامها"[1]. ومما جاء أيضا في فصل: في وحي الروح (التراب المتكلم أمام التراب الصامت) الذي يصور الرافعي فيها نفسه ترابا حيا يكلم ترابا صامتا وهو روح أخيه محمد الكامل الرافعي، وهذا انزياح دلالي أيضا اختار فيه الرافعي مفردة الكلام والصمت، لمعنى القبر الذي ربما ينطق ويصمت، وكانت مادته من وحي الروح الأثير عند أخيه، الذي كان كثيرا ما نحله أفكاره[2]. وقوله عندما تكلم عن السرور في دهر الانسان وأنه يمر مرور الكرام:" والانسان من الهم في عمر دهر لا يموت، ومن السرور في عمر لحظة تشب وتهرم وتموت في ساعات"[3]، والانزياح هنا في لفظ لحظة العمر وكيف انتقى لها مفردة الشيب والهرم والموت، ليجعل منها صورة الانسان وهو يعيش هذه الحياة. وشبه الدهر حال إصابة الانسان بالهموم ووصفه بالخلود واستبدل له من ذلك قوله لا يموت فالموت صفة من صفات بني البشر فاختارها للدهر حتى يظهر كم يطول زمن النوائب وكم يعاني الانسان جرّاءها وهو إذ ذاك لا يملك سوى أن يمضي زمنها ويمر سريعا، عكس زمن السرور الذي يصفه بإنسان يهرم ويموت سريعا كون لحظات السرور تمر سريعة ولا نكاد نستشعر لذة منها أو متعة فيها لتبقى ذكرى خالدة في حياة الانسان. وهذا من دقيق المعاني أفاده هذا التركيب الذي ذكره الرافعي واستعان بالانزياح هنا والمتمثل في الاستعارة لإثبات ذلك وبيانه في لغة خرق فيها نواصي وقواعد الكلام العادي ليرتقي قمم التعبير والشعرية. ومما ذكره الرافعي في هذا الفصل أيضا من انزياحات دلالية واستبدالية: "وقف التراب المتكلم[4]"، حيث شبه التراب المتكلم واختار له صورة الانسان، وبالعودة إلى مناسبة هذا الفصل نجد أن الرافعي شبه نفسه بالتراب المتكلم، فاختار التكلم للتراب الذي يعني به شخصه

1 - محمد علي الهاشمي، مصطفى صادق الرافعي، إمام الأدب وحجة العرب، مجلة الفيصل عدد خاص بالأديب مصطفى صادق الرافعي، ينظر المرجع، ص 49.

2 - مصطفى نعمان حسين البدري، الإمام مصطفى صادق الرافعي، ينظر المرجع، ص 415.

3 - مصطفى صادق الرافعي، المساكين، ينظر المرجع، ص 74.

4 - مرجع نفسه، ص 82.

استنادا لقوله صلى الله عليه: كلكم لآدم وآدم من تراب[1]. يقف وقفة المتأمل بعد وفاة أخيه محمد الكامل الرافعي رحمه الله، واستعماله لفظ وقف فيه انزياح مبهر، لبيان تلك الوقفة وما تحويها من تفكروتذكرواتعاظ وعبرة وتأمل وانصهارفي هذه المحنة التي تخطفت روح أخيه، فشبه التراب بذلك الانسان الذي يقابل قبرشخص عزيز عليه متألما باكيا واقفا وقفة تختصرفي حروفها كل معاني الوعظ والتفكر.

ومما جاء من انزياحاته الدلالية قوله:" سألت القبرأين المال والمتاع ...؟ قال: كل هذه صور فكرية لا تجيء إلى هنا؟[2]" (أي إلى القبر)، حيث تمثل هذا الاستبدال في الاستعارة في قوله "سألت القبر" حيث استبدل لفظ "الميت" بالقبر لأنه مدفون فيه، والقرينة حالية لأنه زارقبر أخيه رحمه الله، فما أحد أصدق له في الخطاب وأوعظ له من القبرنفسه وهو قبر أخيه، فتراءى له أنه يسأله ويخاطبه: وكأنه شخص يحاوره ويكلمه فأجابه جواب الحكيم العاقل الفاهم لمجريات الحياة الدنيا. وهذا من بديع الاستعارة فهي خرق للغة العادية، إذ أدت إلى تفتيق المعنى وتوسيعه، وهذا ما جرى في هذه العبارة البديعة.

وفي حديثه عن الفقروالفقير، تحدث عن أخطاء الناس في فلسفة الاجتماع، وتصدى لبعض الحلول القاصرة في حل مشكلة الفقروقد أدرك عصر الاشتراكية العلمية، تمحق رأس المال، لتصل معنى إلهيا في محق الربا، التي وجدها ولكنه وجدها أيضا تتغابى عن تربية الصدقات، وتتعامى عن نظام الزكوات، ولو أخذ بهذه الأصول الإنسانية العامة للدين الإسلامي العظيم، لأصلح الفقر والغنى معا[3] (وقد ختم هذا الفصل بقصيدة فيها قصة دموع الهرم لدموع الصبا من الشيخ البائس لحفيدته ولكنه لم يلحقها). يقول الرافعي:" تقول آماله: ما هو الموت الذي يستلب الحياة؟ وتقول أطماعه:" وما هو الفقر الذي يجمع على الروح بين الموت والحياة؟ والانزياح الدلالي هنا يكمن فاستبدل القول للآمال والأطماع وإنه لحديث حق وصدق فالآمال لو تكلمت لسألت عن الموت كونه الحقيقة التي يخسف بها ويمحو ظلالها، والأطماع لو نطقت لسألت عن الفقر الذي ينهكها إذ هو سيف اليقين وكابوس يشبه الموت يجعل الانسان يعيش الموت وهو على قيد الحياة.

ومن الانزياحات الدلالية أيضا أن وظف الرافعي التشبيهات من ذلك قوله حكاية عن الفقر وحديثا عنه:" الفقر فصل من عمل، كالشتاء من كل سنة[4]"، فالفقر لا بد له من وجود وحضور في حياة الناس، وحضوره ربما يكون مزمجرا كعواصف الشتاء كل سنة، واختارالرافعي عواصف الشتاء لأنها تكون عاتية ومدمرة، كذلك الفقر إذا ما حلَّ بالبشر فهو يأتي بكوارث ومصائب للإنسان. فشبه الرافعي الفقر على أنه شتاء من كل سنة وهل وجدنا سنة دون شتاء، وهل وجدنا بشرا دون فقر، وهل وجدنا حياة دون فقراء، هيهات هيهات ...

---

1 - أخرجه أبو داود في كتاب الأدب -باب في التفاخر بالأحساب ح5116، ولفظه: "إن الله قد أذهب عنكم عبية الجاهلية وفخرها بالآباء مؤمن تقي وفاجر شقي أنتم بنو آدم وآدم من تراب ليدعن رجال فخرهم بأقوام إنما هم فحم من فحم جهنم أو ليكونن أهون على الله من الجعلان التي تدفع بأنفها النتن"، ينظر سنن أبي داود، لأبي داود سليمان بن الشعث الأزدي السجستاني، تحقيق شعيب الأرناؤوط وآخرون، الجزء السابع، دار الرسالة العالمية، الطبعة الأولى، 2009م، 1430هـ، ص438.

2 - مصطفى صادق الرافعي، المساكين، ينظر المرجع، ص 83.

3 - مصطفى نعمان حسين البدري، الإمام مصطفى صادق الرافعي، ينظر المرجع، ص 415.

4 - مصطفى صادق الرافعي، المساكين، ينظر المرجع، ص 88.

ومن ذلك أيضا قوله:" الجوع فقر، المرض فقر، التعب فقر، الضجر فقر"[1]، والتشبيه البليغ كما هو معلوم في كتب البلاغيين هو جعل المشبه عين المشبه به أي يماثله مماثلة مطلقة وكاملة، فالجوع فقر حقا لخلوه من الشبع، والمرض فقر كله لخلوه من العافية، والضجر فقر كله لخلوه من السعادة والمرح. فالمعنى هنا واضح وفيه جمالية لما اختار الرافعي عن طريق الانزياح الدلالي واختار مفردات: الجوع، المرض، التعب، دون غيرها لتمثل المعنى الذي يريد التعبير عنه، وحسن الاختيار والاتيان بما لا ينتظره القارئ من مفردات تليق بالمعنى، وتجعل المتلقي يبحث في ظلال المعنى من أجل استيعابه وما في ذلك من متعة لغوية وجمالية، ومما ذكره من انزياحات دلالية أيضا في قصة "مسكينة مسكينة" وصف فيها فتاة بعينها، تهبط إلى أهل الغنى تلتمس الحياة بسد الرمق. قال فيها:" استضاقت حتى كأنها تنفذ إلى رزقها من شق في صخرة في غار جبل"[2]. وهذا من أبرع التشبيه وجميل البيان، فصور ضيقها وعيشها وضنك حياتها وصعوبتها ومعاناتها وكأنها في شق صخرة والشق دليل على الضيق والحرج ثم هذا الشق الذي هو في الصخرة في غار جبل، وما كان هذا المعنى لينفذ إليه الرافعي لولا اختياره مفردات التشبيه الذي مثَّل له، والاتيان بما لا يتوقع من مفردات اللغة لبيان المعنى، فهذا التشبيه يصور كم تعاني هذه الفتاة وتضيق عليها سبل الحياة ومرد هذا المعنى كله إلى التشبيه وبلاغته.

ومما ذكر من انزياحات دلالية تمثلت في التشبيه في فصل "الدين ولادة ثانية" قوله:" واستكبر كأنه فرعون النيل"، واختيار الرافعي ناتج عن استبدال مفردة التكبر والتعبير عنها بما يلائمها، فالمتكبرون كثر في تاريخنا، وفرعون مصر هو أعتى وأطغى، فاختيار الرافعي لفرعون كمثال للتكبر هو عين الصواب، فإن فرعون من أعتى وأكثر الناس استكبارا ولو لم يكن كذلك لما قال تعالى مخبرا عنه:" إن فرعون علا في الأرض وجعل أهلها شيعا"[3]. وهذا من بديع الكلام في الحديث عن المتكبرين وتشبيههم بفرعون فيه اخبار بنهايتهم المحتومة والسيئة ميتة المستكبر والطاغية وهلاكه في الغابرين.

ومن جميل الانزياحات في مقال "وهم الحياة والسعادة" قوله:" المغرور رجل جمع الله عليه المصيبتين في باصرته وبصيرته"[4]، حيث يشبه الرافعي الرجل المغرور بالرجل جمع الله عليه المصيبتين في باصرته وبصيرته، إذ لو كان فيه شذر تواضع لأدرك بباصرته وعينه وما يراه من صور الناس تترى عليه آناء الليل وأطراف النهار فيتعظ ويستحيي، ولو كان له قلب والقى السمع وهو شهيد لأدرك بأن الغرور مطية الجهال، ومركب المتعصبين. فمصيبته مصيبتان، في باصرته وفي بصيرته.

وفي حديثه عن الحظ والحرب يقول رحمه الله:" إن هذه النفوس لتبلى من طول ما يلبسها قدر ويجعلها قدر"[5]. وهذا انزياح دلالي، تمثل في الاستعارة، حيث استبدل الثوب الذي تمر عليه الأيام فيبلى، وشبهه بالنفس التي تخلق من صوارف يومياتها، بسبب ما يمر بها من نوائبه وشيء من لحظات السعادة والمرح، وتقلبات الحياة وتغيرات الظروف واختلافها من حال إلى حال ليجعل الروح مثل ثوب بالي من كثر ما يلبسه الانسان مرة في البرد ومرة في الحر ومرة في النسيم فيبلى ويصبح رثا من

1 - مرجع نفسه، ص 94.

2 - مرجع نفسه، ص 108.

3 - سورة القصص الآية: 04.

4 - مصطفى صادق الرافعي كتاب المساكين، مصدر سابق، ص 145.

5 - مرجع نفسه، ص 221.

تقلبات ما يمر به، وكذلك هذه الروح.

ويقول الرافعي في حديثه عن الجمال:" أفتري الشوهاء على ما بها مما ركع الدهروسجد"[1]، وهذا انزياح دلالي تمثل في الاستعارة في قوله: ركع الدهروسجد" ومعناه تقلباته وأحواله المتغيرة تصيبها، من فقر، ومسغبة. ومما ذكر أيضا:" المرأة القبيحة كالقمر الأزهر"[2]. وهذا من التشبيه التهكمي، كون التشبيه قد يستعمل لتزيين المشبه أو تقبيحه ويخرج من هذا التهكم به والسخرية، وقد علق الرافعي على هامش هذه الكلمة:" هذا تهكم من الشيخ علي يريد به طاشة من فتياتنا وفتياننا ممن يرون الدين شيئا قديما في لغة قديمة، ونفوس قديمة، ومذهب قديم، فليهنهم البلاء الجديد الذي حل بأنفسهم محل الدين فجعل الرجل بلاء على المرأة إن تزوج بها أو أهملها والمرأة بلاء على الرجل إن كانت له أو لنفسها.

ونختم بما ورد في الفصل الأخير "الدين ولادة ثانية" والذي يتكلم فيه عن وصف أغرار دعوة التجديد الأربعة، والذين منهم الرجل المصلح فيما يظهر للناس، المخادع لهم فيما بعد يقول:" فهو يطرد الأزمنة، ويمحو العادات..."[3]. فالانزياح الدلالي هنا يكمن في الاستعارة التي اختار الرافعي مفردات خاصة واستعملها ليعبر بها عن المعنى المقصود، وهي لفظ (يطرد، يمحو) فشبه الأزمنة أنها تطرد والعادات تمحى وتزول، لأن صنيع هذا الرجل حين يركب أديان الناس وأخلاقهم بمزاعمه وخرافاته، يبث أوهامه في مذاهب أقدارهم، فيطرد زمن الدين الذي يحيا به الناس ويعيشون، ويزيل العادات التي طالما تمسك بها الناس وألفوها وآلفوها. وذلك بحلول زمن أوهامه وخرافاته.

كانت هذه جملة من الانزياحات الدلالية (الاستبدالية) التي برع الرافعي رحمه الله في إخراجها واكتفينا بها، فظاهرة الانزياح في أسلوب الرافعي من الظواهر الهامة في كتابة المساكين، تميزت فيه لغته أنها لغة مخالفة للكلام العادي والمألوف لأنّ النص الأدبي ينزع إلى تحقيق هويته من خلال الاختلاف عن الخطاب الشائع. والرافعي من الأدباء الذين اقترن اسمهم بالأسلوب العربي المتين لفظا ومعنى، فاستطاع بمنهجيته في الكتابة وطريقته الفريدة، بتوظيف اللغة على نحو فيه قدر كبير من الإبداع فقد أكثر من استخدام الانزياح الدلالي (الاستبدالي) ويحاول هذا البحث أن يعالج ظاهرة الانزياح عند أدونيس بدراسة الانزياحات الواردة، الاستبدالية والتركيبية في شعره. ورأينا كيف نوع الرافعي من الانزياحات الاستبدالية؛ من مثل الاستعارة، والتشبيه، وكتاب المساكين مكتظ الانزياحات الدلالية التي ربما يطول شرحها وبيانها، وبذلك يحق لنا أن نسلم للرافعي بأن أسلوبه متفرد في التعبير والتفكير لا يمكن لأي دارس أن يتهمه بالتقليد إلا عن جهل أو تجاهل، وفي هذا يقول الأستاذ أحمد حسن الزيات في وحي الرسالة:" إذا قيل لك أن الرافعي قديم الأسلوب في التفكير والتعبير فاحمل ذلك على الحسد الذي لا حيلة فيه، أو على الجهل الذي لا حكم معه، وتستطيع أن تتحدى من تشاء أن يدلك على كاتب يترسم الرافعي مواقع قلمه أو قدمه، وإنما هي شنشنة من ضعاف الملكة وقاصري الأيادي"[4].

1 - مصطفى صادق الرافعي كتاب المساكين، مصدر سابق، ص 259.

2 - مرجع نفسه، ص 267.

3 - مرجع نفسه، ص 271.

4 - محمد زرمان، المقال في أدب مصطفى صادق الرافعي، ينظر المرجع، ص 313. أو ينظر: أحمد حسن الزيات، وحي الرسالة، المجلد الأول، الطبعة السابعة، مكتبة نهضة مصر بالعجالة، 1962م، ص439.

المصادر والمراجع

1. أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، ج1، مكتبة الخانجي، القاهرة مصر، ط السابعة، 1418هـ/1998م.

2. أحمد (أبو الحسين) بن فارس بن زكريا القزويني الرازي، معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام هارون، الجزء الخامس، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع.

3. أحمد حسن الزيات، وحي الرسالة، المجلد الأول، الطبعة السابعة، مكتبة نهضة مصر بالعجالة، 1962م.

4. أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر -القاهرة، مصر.

5. أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت لبنان، الطبعة الأولى، 1426هـ/2005م.

6. أحمد مختار عمر وآخرون، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى، 2008.

7. أَرِسْطُوطَالِيس، فن الشعر ترجمة ابراهيم جمادة، مكتبة الانجلو المصرية.

8. جمال الدين الرمادي، مصطفى صادق الرافعي، مجلة دعوة الحق، المملكة المغربية، الرباط، العدد الثالث، السنة الثامنة، رمضان 1384/جانفي 1965م.

9. جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ا الدار البيضاء المغرب، لطبعة الأولى، 1986م.

10. دانا عبد اللطيف سليم حمودة، شعرية النثر طوق الحمامة نموذجا، رسالة مقدمة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية، اشراف: محمد خليل الخلايلة، قسم اللغة العربية، جامعة الشرق الأوسط، 2011/2012.

11. سعاد بولحواش، شعرية الانزياح بين الجرجاني وجون كوهين، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي تخصص نقد أدبي، اشراف محمد زرمان، جامعة الحاج لخضر باتنة، سنة 2011/2012.

12. سنن أبي داود، لأبي داود سليمان بن الشعث الأزدي السجستاني، تحقيق شعيب الأرناؤوط وآخرون، الجزء السابع، دار الرسالة العالمية، الطبعة الأولى، 2009م، 1430هـ.

13. صونيا لوصيف، سارة كرميش، الانزياح الدلالي في الالفاظ العربية (معجم العين نموذجا)، اشراف يمينة ابن مالك، مذكرة معدة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة ماستر، جامعة منتوري قسنطينة، ماي 2011.

14. عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، ط 03.

15. عبد القاهر (أبو بكر) بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني، دلائل الاعجاز، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي القاهرة مصر، الطبعة 05، 2004.

16. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق محمود محمد شاكر، شركة القدس، الناشر دار المدني بجدة، الطبعة الأولى، 1412هـ/1991م.

17. عمرو بن بحر (أبو عثمان) الجاحظ، رسائل الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، الجزء الرابع، دار الجيل بيروت، لبنان.

18. عمرو بن عثمان (أبو بشر) بن قنبر الحارثي بالولاء المعروف بسيبويه، الكتاب، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، الجزء الأول، الطبعة الثالثة، 1408هـ، 1988م، مكتبة الخانجي القاهرة مصر.

19. كمال نشأت، مصطفى صادق الرافعي، تقديم أبو طالب ريان، مجلة دعوة الحق، المملكة العربية المغربية، الرباط، العدد الخامس والسادس، السنة الثالثة عشرة، ربيع الأول 1390هـ/ماي 1970م.

20. محمد بن مكرم بن على (أبو الفضل) جمال الدين ابن منظور الأنصاري الرويفعى الإفريقى، لسان العرب، ج 48، تحقيق: عبد الله الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف.

21. محمد زياد بن عمر التكلة، عايض بن سعد الدوسري، مجموع في كشف حقيقة الجزء المفقود (المزعوم) من مصنف عبد الرزاق، دار المحدث، ط1، ربيع الأول 1428هـ الرياض، المملكة العربية السعودية.

22. محمد علي الهاشمي، مصطفى صادق الرافعي، إمام الأدب وحجة العرب، مجلة الفيصل عدد خاص بالأديب مصطفى صادق الرافعي، السنة 15، العدد 179، جمادى الأولى 1412هـ، تشرين الثاني، نوفمبر، ديسمبر كانون الأول، 1991م..

23. محمود أبورية، أسلوب الرافعي وطريقته في الكتابة، مجلة الرسالة، العدد 359، 20 مايو 1940.

24. محمود محمد الطناحي، مقالات الطناحي، صفحات في التراث والتراجم واللغة والأدب، القسم الأول، دار البشائر الإسلامية، بيروت لبنان، الطبعة الأولى، 1422هـ/2002م.

25. مصطفى صادق الرافعي، تحت راية القرآن، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان.

26. مصطفى صادق الرافعي، وحي القلم، الجزء الأول، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 2002.

27. مصطفى نعمان البدري، الرافعي الكاتب بين المحافظة والتجديد، دار الجيل بيروت، دار عمار، الأردن، ط 01، 1411هـ/1991م.

28. النقد اللغوي عند العرب حتى نهاية القرن السابع الهجري، د نعمة رحيم العزاوي، منشورات وزارة الثقافة والفنون الجمهورية العراقية _بغداد، 1398هـ _ 1978م.

29. وفاء أبو الحسن دفع الله، محمد داؤد محمد، الانزياح الدلالي دراسة تطبيقية من خلال نظرية النظم، مجلة العلوم الانسانية، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، كلية اللغات، 2014.

- آليات الحجاج ومواقع التواصل الاجتماعي- قراءة في مضامين القيم الوطنية، -اليوتوب أنموذجا-

أ. بسمة سيليني جامعة محمد الصديق بن يحي، الجزائر.

الملخص:

لا شك أن بلاغة الحجاج من مهمتها في الوسط الاجتماعي هو الوصول إلى مبدأ الحوار البنّاء الذي يؤدي إلى الحقيقة، وهذا ما يجعل الدرس الحجاجي مدخلا مهما من مداخل ترسيخ القيم الوطنية، في شكل مداخل مهمة بهدف الإقناع والتأثير، لذلك أردنا أن تكون البلاغة مبدأً أساسيا مرتبطا ومفاهيم المجتمع الوطنية واستقلاليتهم، ومن هنا تبرز أهمية الحجاج في التحاور وتبادل الآراء وترسيخ القيم الوطنية للمجتمع الجزائري، لذلك نرى ضرورة الاهتمام بالدرس الحجاجي في مواقع التواصل الاجتماعي خاصة في ظل المجتمع الذي أصبح مهووسا بالتقنية الرقمية.

ونسعى من خلال هذه الدراسة إلى الكشف عن آليات الحجاج في مواقع التواصل الاجتماعي تحت عنوان:" آليات الحجاج ومواقع التواصل الاجتماعي- قراءة في مضامين القيم الوطنية اليوتوب أنموذجا- " والبحث عن أثرها في ترسيخ القيم الوطنية، وبغية الوصول إلى نتائج محددة، قمت باختيار نموذج تواصلي في موقع اليوتوب الجزائرية كعينة للدراسة، بهدف التعرف على مختلف الحجج الموظفة في الخطاب وقيمها البلاغية والحجاجية في ترسيخ القيم الوطنية لدى المجتمع الجزائري من مقام وقناة ولغة.

لذلك نسعى من خلال هذه الدراسة إلى الإجابة عن التساؤلات الآتية:

كيف يمكن لآليات الحجاج ترسيخ القيم الوطنية؟ وكيف يمكن الاستفادة من النظرية الحجاجية في الدفاع عن المرجعية الوطنية للمواطن الجزائري في ظل الهجمات التي تهدد المرجعية الوطنية للشعب الجزائري؟.

الكلمات المفتاحية: آليات الحجاج، مواقع التواصل الاجتماعي، القيم الوطنية.

المقدمة:

تمثل مواقع التواصل الاجتماعي أهم قطاع من القطاعات التي تمس جانب الوعي البشري، وتأخذ دورا أساسيا في التأثير على الوعي الانساني وتغيير سلوكات الأفراد وأساليب عيشهم، حيث أصبحت مواقع التواصل الاجتماعي في العصر الراهن محل استقطاب واستعمال على اختلاف الزمان والمكان، حيث انتشر في العصر الحالي استخدام كثيف لمواقع التواصل الاجتماعي مما أدى إلى كسر الحواجز الجغرافية مما أصبح يعزز المكاسب الوطنية للروح البشرية، ويساهم في تمازج الأمزجة الروحية والقومية، بما فيها ترسيخ القيم الوطنية، ويقوم الخطاب في مواقع التواصل الاجتماعي على مجموعة من العلامات اللغوية وغير اللغوية التي تنسج لنا بنية لغوية وفق قواعد تركيبية وآليات حجاجية تهدف إلى تحقيق قيم الوطنية وترسيخ الروح الوطنية والانتماء الحضاري ومن ثمة الوصول إلى مبدأ التأثير والاقناع، فيعتمد بذلك الخطاب عموما وخطاب مواقع التواصل الاجتماعي خصوصا على آليات الحجاج التي تمثل البنية الأساس في التشكيل الخطابي ذو الغاية

الاقناعية، وضمن مختلف الروابط والأنساق اللغوية الصريحة والضمنية.

1-مواقع التواصل الاجتماعي:

تعرف مواقع التواصل الاجتماعي على أنها: "مواقع وخدمات الكترونية توفر سرعة توصيل المعلومات على نطاق واسع، فهي مواقع لا تعطيك معلومات فقط، بل تتزامن وتتفاعل معك أثناء إمدادك بتلك المعلومات في نطاق شبكتك وبذلك تكون أسلوب لتبادل المعلومات بشكل فوري عن طريق شبكة الانترنت"[1] فهي وسيلة تواصل حديثة تمكن المشترك من القيام باتصالاته المختلفة بشكل يسير، حيث يعرف التواصل أنه: "فعل لإيصال شيء ما: رأي، رسالة، معلومة، كما يشير المصطلح إلى نقل خبر إلى الطرف الآخر"[2] ذلك أن مهمة مواقع التواصل الاجتماعي هو ترسيخ قيم التواصل الفعال بين المجموعات البشرية في مختلف بقاع العالم.

2- أنواع مواقع التواصل الاجتماعي:

- الفيسبوك:

يمثل الفايسبوك إحدى وسائل التواصل الحديثة والتي مكنت المجتمع من أن يكون قرية قصيرة ويعتبر الفايسبوك أشهر المواقع استخداما وتأثيرا.

- التويتر:

"وموقع تويتر يمثل إحدى منصات التواصل الاجتماعي الأخرى التي كان لها قوة مؤثرة على مستويات عدة خلال الربع الأول من العام "[3] وهو إحدى شبكات التواصل الاجتماعي التي انتشرت في السنوات الأخيرة، وقد انتشرت ولعبت دورا كبيرا في الأوساط السياسية في العديد من البلدان، وخاصة في منطقة الشرق الأوسط، وكلمة تويتر اسمه من مصطلح "تويت" الذي يعني التغريد، وما يهمنا في بحثنا بالخصوص هو موقع اليوتوب.

-اليوتوب:

يمثل اليوتوب في الآونة الأخيرة محطة تلاقي بين مختلف المواقع حيث يعتبر اليوتوب " أحد المواقع الاجتماعية الشهيرة والذي استطاع بفترة زمانية قصيرة الحصول مكانة متقدمة ضمن مواقع التواصل الاجتماعي وخصوصا في دورها المتميز في الأحداث الأخيرة التي جرت ووقعت في انحاء مختلفة من العالم منها: الكوارث الطبيعية والتحركات والانتفاضات الجماهرية والثورات الشعبية"[4] إذ نرى في الآونة الأخيرة أن مواقع التواصل الاجتماعي أصبحت معروفة عند العامة والخاصة، عن طريق مجموعة من التطبيقات بحيث أن موقع اليوتوب عبارة عن " موقع لمقاطع الفيديو متفرع من غوغل، يتيح امكانية التحميل عليه أو منه لعدد هائل من مقاطع الفيديو، وهنالك أعداد كبيرة للمشتركين فيه ويزوره الملاين يوميا، وتستفيد منه وسائل الاعلام بعرض

1:أحمد عبد اللطيف أبو أسعد: تعديل السلوك الانساني، النظرية والتطبيق: دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط1، 2011، ص20.

2: le petit l'arouss1974, p232

3: خالد بن محمد العماري، الوعي بالأفكار ماذا بعد تويتر وفيس بوك؟ قراءة في تقنيات التواصل الاجتماعي ومستقبلها، منشورات العبيكات، ص124.

4، شروق سامي فوزي، التأثيرات الاعلامية على جمهور المستقبلين ، مؤسسة طيبة للنشر والتوزيع ط1، القاهرة، 2015،ص192.

مقاطع الفيديو"[1] ويستفيد أيضا من هذه التقنية رواد موقع الفايسبوك مع مقاطع فيديوتهم حياتهم الاجتماعية والعلمية والثقافية، وفي هذا الصدد تتحدث ربيكا روايال (rebecan rowell) في كتابها "you tube . the company and its founder " عن ظاهرة اليوتوب والعقول اللامعة وراء تلك الظاهرة وكيف بدأ اليوتوب من فكرة بسيطة إلى أن أصبح شركة كبرى ومن أهم شبكات التواصل الاجتماعي[2] نظرا لما يفرزه من مؤثرات سمعية وبصرية وإثارة للمتلقي .

تأسس اليوتوب من قبل ثلاثة أفراد موظفين بشركة (باي بال)(pay pal)عام 2005، في ولاية كاليفورنيا في الولايات المتحدة الأمريكية، ويعتمد اليوتوب في عرض المقاطع المتحركة على تقنية " أدوب فلاش" ويشتمل الموقع على مقاطع متنوعة من أفلام السينما والتلفزيون والفيديووالموسيقى ويعتبر اليوتوب من الجيل الثاني أي من مواقع الويب، وأصبح اليوتوب عام (2006) شبكة التواصل الأولى حسب اختيار مجلة تايم الأمريكية.[3]

- القيم الوطنية:

1- مفهوم القيم: تعرف القيم الوطنية على أنها :" مجموعة من المبادئ والتعاليم والضوابط والمثل التي توجه سلوك الفرد وترسم له الطريق السليم الذي يجنبه الوقوع في الخطأ أو القيام بفعل يتنافى مع مبادئه وقيمه وأخلاقه وأيضا تحدد دوره في المجتمع الذي ينتمي إليه، وذلك عن طريق قيامه بواجباته بالطريقة الصحيحة"[4]. فالقيمة هي السلوك الانساني الذي يتخذه الفرد للعيش في مجتمعه.

2- مفهوم القيم الوطنية: هي مجموعة من المبادئ والضوابط التي تحدد سلوك الانسان في المجتمع الذي ينتمي إليه وتتمثل في محبته للوطن والاخلاص له والجهاد في سبيله والسعي نحو الاصلاح والالتزام بالقواعد والقوانين والقيام بالواجبات على أكمل وجه، إذ تحدد القيم الوطنية للفرد الانساني كيفية العيش على أرضه ويكون فردا صالحا متشبعا بالقيم الوطنية وأدائه لواجباته على أكمل وجه وممارسته للحريات بشكل ميسر.

- مصادر القيم:

لاشك أن القيم الوطنية هي متأصلة في الفرد الجزائري، لكنها لا تأتي من فراغ إنما هناك مصادر ومراجع تنبع منها وهي :

- التعاليم الدينية:

إذ يعد الدين الاسلامي هو المرجع الأساس والمصدر الأكثر أهمية لقيم كثيرة في المجتمعات، لأنه مصدر جميع الثقافات بحيث يتشبع الفرد بالقيم الاسلامية من ديننا الاسلام، ويتبدى هنا دور المسجد في ترسيخ القيم الاسلامية في أوساط المجتمع، من خلال خطبة الجمعة والدروس الدينية وغيرها من النشاطات الدينية التي تقوم بها المساجد.

-* التنشئة الاجتماعية: وهي التربية الاجتماعية التي تلقاها الفرد سواء عبر المراكز الرسمية بطريقة

1: المرجع نفسه، ص193

2: المرجع نفسه: ص193.

3: المرجع نفسه: ص 193.

4 مفهوم القيم الوطنية والإنسانية. mawdoo3/10/01/2019:16.49pm:

مقصودة أو غير مقصودة، بهدف إنشاء فرد صالح ويتلقى الفرد هذه النشأة عن طريق عملية التفاعل الاجتماعي، أي كل ما يتعلق بالأسرة والحي والمجتمع في جانب العلاقات والآداب وهي عملية التشكيل والتغيير والاكتساب التي يتعرض الطفل لها في تفاعله مع الأفراد والجماعات وصولا به إلى مكانة الناضجين في المجتمع.، بقيمهم واتجاهاتهم ومعايير وعادات مجتمعهم[1]

- المدرسة:

تمثل المدرسة مؤسسة تعليمية تساهم في تنشئة الطفل تنشئة سليمة، ووفق معالم تربوية وأخلاقية وترسخ فيه المعالم الوطنية وهوية الأمة، لذلك " فالوسط المدرسي هو وسط اجتماعي ثقافي "[2] فالمدرسة هي أهم مرجع يستند إليه الفرد لغرس فيه القيم الوطنية الأصلية على أنواعها: السياسية والاقتصادية والدينية والاجتماعية والأخلاقية.

- وسائل الاعلام:

وتتعدد وسائل الاعلام منها (الانترنت، التلفزيون، المجلات، الجرائد) بحيث تقوم وسائل الاعلام المختلفة بتقديم الأنباء والأخبار والمعلومات والأبحاث في مختلف المجالات وموضوعات الترفيه والتسلية، ودعم الاتجاهات الدينية والقيم والمعتقدات..[3] ويمكن لها أن تساهم في تنشئة الفرد بشكل سوي نظرا للسلطة الإعلامية التي تملكها .

نماذج القيم الوطنية:

- المواطنة:

"المواطنة هي الانتماء إلى مجتمع ما وتضم في ثناياها مجموعة من الحقوق والواجبات، كما تتضمن معنى المشاركة"[4] وكثيرا ما يتداخل مفهوم المواطنة مع الوطنية، فيشتق مصطلح المواطنة لغويا من الموطن، والموطن في علم البيئة هو الوسط الذي تحتله الجماعة الانسانية[5] في وطن واحد، والمواطن هو الذي ينشأ مع أعضاء الجماعة الانسانية في موطن واحد ويقيم معهم داخل حدود جغرافية، من هنا يمكننا القول أن المواطنة هي التي تحدد صفة المواطن وتحدد له ما عليه من حقوق وواجبات.

- الديمقراطية:

فكلمة ديمقراطية مكونة من كلمتين هما (ديموس DEMOS) وتعني الشعب، وكراتوس (CRA-TOS) وتعني حكم الشعب وأن الشعب أساس كل سلطة، هذا هو المعنى الذي ألفناه، لكن في الحقيقة أن المعنى أكبر من هذا إذ تعني الديمقراطية كون الشعب هو محور الحياة المدنية في

1: مفتاح بن هدية: القيم الوطنية في المناهج التعليمية ، كتاب التربية المدنية للطور المتوسط أنموذجا، أطروحة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الدكتوراه علوم في فرع: علم الاجتماع العمل والتنظيم، تخصص: إدارة الموارد البشرية، 2018/2017، كلية العلوم الانسانية والاجتماعية، جامعة محمد لمين دباغين، سطيف02 ، قسم علم الاجتماع، ص94.

2: شبل بدران، حسن البلاوي، علم اجتماع التربية المعاصرة، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، 1997، ص133

3: سهيل كامل أحمد، شحاتة سليمان أحمد، تنشئة الطفل وحاجاته بين النظرية والتطبيق: مركز الاسكندرية للكتاب، الاسكندرية، 200،ص36.

:رضا عيسى نيا: المواطنة في الجمهورية الاسلامية في إيران، المبادئ والأسس، تر: عباس جواد، مركز الحضارة لتنمية الفكر الاسلامي، ط1، بيروت ،2018،ص20.

5: هديل مصطفى الخولي: التعليم والمواطنة، المكتبة الأكاديمية، مساهمة مصرية، 2013، ص23 .

مختلف المؤسسات وقد وجدت من أجله[1].

- الانتماء الوطني:

نحن في العادة نقول هذا عربي، بمعنى أنه ينتمي إلى القومية العربية أي أننا نستمد عربيتنا من ثقافتنا وتاريخنا عبر العصور.

- حقوق الانسان:

طرحت عدة تعاريف بغية تحديد هذا المصطلح فمن التعاريف ما طرحه "رينه كاسان"، أحد واضعي الاعلان العالمي لحقوق الانسان، بأنه فرع خاص من فروع العلوم الاجتماعية موضوعه دراسة العلاقات القائمة بين الأشخاص وفق الكرامة الانسانية"[2] فحقوق الانسان محفوظة ومعروفة وهنالك دستور ينظمها ويحكمها وهيآت عليا وطنية ودولية تحترمها وتسعى إلى تجسيدها في الواقع الانساني.

.- رموز السيادة الوطنية:

تمثل الرموز الوطنية أهم القيم التي تحرص عليها الدولة بنفسها، لأن هذه القيم تتعلق بالسيادة الوطنية وبها نفهم النظام السياسي وعناصره، ومن رموز السيادة الوطنية نجد: العلم الوطني، والنشيد الوطني، واللغة الرسمية للبلاد.

- الحجاج:

يمثل الحجاج أهم المواضيع التي أنتجها الدرس اللساني الحديث، في حقل الدراسات اللسانية التداولية، إذ يمثل مختلف الآليات الخطابية التي توجه للمتلقي بغرض اقناعه والتأثير فيه وعليه فللحجاج عدة تعريفات منها فهو: "هو كل منطوق به موجه إلى الغير لإفهامه دعوى غير مخصوصة يحق له الاعتراض عليها"[3] فالحجاج بهذا المعنى يفيد معنى الجدل وإقامة الحجة والدليل، وجاء في قاموس (le petit robert) :" هو مجموعة من الحجج التي تستهدف تحقيق نتيجة واحدة"[4] فالحجاج هو الحديث الذي يدور بين اثنين يحاول كل طرف إقناع الطرف الآخر، على أن الأهم الذي تتأسس عليه دلالة الحجاج هو وجود اختلاف بين المرسل والرسالة اللغوية والمتقي لها، ومحاولة الأول اقناع الثاني بوجهة نظره بتقديم الحجة والدليل على ذلك بتوجيه الأدلة والحجج،[5]فالحجاج يهدف إلى اقناع الآخر والتأثير فيه في قضية معينة.

- الحجاج لغة:

جاء في لسان العرب لإبن منظور:" حَاجَجْتُه، أحَاجه حجاجا وَمُحاجة حتى حَجَجته أي غًلبتٌه بالحُجَجِ التي أدليتْ بها ...والحجّة البُرهان، وقيل: الحُجَّة ما دفعَ به الخصمَ، وقال الأزهري: الحُجَّة، الذي يكون به الظّفر عندَ الخصومة، وهو رجلٌ مِحجاجٌ أي جدل يحجه حجا: غلبه على حجته، وفي

1: العيدي صونية: المجتمع المدني، المواطنة والديمقراطية (جدلية المفهوم والممارسة)، مجلة كلية الأدب والعلوم الانسانية والاجتماعية، ع: 33، قسم علم الاجتماع، جامعة محمد خيضر بسكرة، جانفي،50ص، 2008.

2علاء العلاونة: دراسات في حقوق الانسان، مركز عمان لدراسات حقوق الانسان، ط1، 2017، ص114.

3: طه عبد الرحمان: اللسان الميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، ط1،،1998، ص226.

4: ducrot (0)et anscombre(j.c): l'argumentation dans la langue , (éd) merdaga, 1997,p8.

5:عبد الحليم بن عيسى: البيان الحجاجي في إعجاز القرآن الكريم " سورة الأنبياء أنموذجا" ، ع102،

الحديث: آدم موسَى أي غَلَبَه بالحجة"[1] وفي تعريف آخر عرفت الحُجَّة: "كوْن الشيء مرجعا أو دليلاً أو قاعدة يستند إليها"[2]. اما الحجاج اللساني فيعرف على أنه: "تلك الخطوات التي يحاول بها الفرد أو الجماعة أن تقود المستمع، أو المخاطب إلى تبني موقف معين وذلك بالاعتماد على تمثيلات ذهنية مجردة أوحسية[3] ملموسة تهدف إلى البرهنة على صلاحية رأي أو مشروعيته.

ومن آليات الحجاج الإقناع بوسائله اللغوية والمنطقية، والتي تمثل البعد التداولي للحجاج والتي يكون متمثلا في شتى الاقناع اللغوي والمنطقي. فالاقناع من خلاله يمكننا استخدام الوسائل المختلفة للوصول إلى تحقيق الغاية وإثبات صحة الموقف المراد تبليغه للمتلقي، استنادا إلى أدلة ملموسة قوامها الوسائل اللغوية والوسائل المنطقية.

عينة البحث:

تعد مرحلة اختيار عينة البحث من الخطوات المهمة في البحث العلمي، وعليه وقع اختيارنا في دراستنا هذه على : فيديو في قناة اليوتوب من صفحة الجزائر "لا تقبل الهزيمة" تحت عنوان: "جزائري أنا فمن أنت".

- وصف عام:

المشهد رقم 01: يعرض لنا صورة العلم الوطني وعليه نجوم ضوئية.

المشهد رقم 02: يعرض لنا كتابة مفادها: أنا بربروس وعروج نحن أسياد البحر الأبيض لقرون فمن انت؟ تحتوي الصورة على العلم الوطني الجزائري وصورة للأخوين بربروس وعروج.

المشهد رقم 03: انا أجمل وأكبر صحراء في العالم فمن أنت؟، يتضمن المشهد صورة لصحراء الجزائر الكبيرة، وصورة أخرى لقطيع من الجمال على جبال الرمال الصحراوية.

المشهد رقم 04: أنا الأمير عبد القادر والشيخ بوعمامة فمن أنت؟ تتضمن صورتين للشخصين.

المشهد رقم 05 : أنا الشيخ العلامة عبد الحميد بن باديس، فمن أنت؟

المشهد رقم 06: أنا العربي بن المهيدي، عبقري الثورة الجزائرية فمن أنت؟

المشهد رقم 07: أنا أعظم ثورة في التاريخ المعاصر وأخذت الاستقلال بالقوة؟

المشهد رقم 08: أنا لالا فاطمة نسومر وجميلة بوحيرد فمن أنت؟

المشهد رقم 09: انا قنبلة الثوار والأحرار فمن أنت؟

المشهد رقم 10: أنا الذي حاربت مع العرب لرد الكرامة العربية ضد الصهاينة بينما حاربوهم من أجل أراضيهم.

المشهد رقم 11: أنا أول من اعترف بدولة فلسطين بعد إعلان قيامها في الجزائر، أنا جزائري فمن أنت؟

- آليات الحجاج في شريط الفيديو على قناة اليوتوب (جزائري أنا فمن أنت): ترتكز هذه المرحلة على الرسالة التي يبثها شريط الفيديو وعليه احتوى الخطاب على الآليات التالية:

1:ابن منظور : لسان العرب، مادة (حجج)، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان،ط1، مج 5، 1997، ص570.

2: يعقوب بركة، بسام راميل: قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية، ، دار العلم للملايين، بيروت لبنان،ط1، 1987، مادة (حجج)، ص182.

3: حافظ اسماعيل علوي، الحجاج مفهومه ومجالاته، عالم الكتاب الحديث،الأردن،ج4،ص2، 2010.

-التكرار:

يعد التكرارمن أبرز أساليب الحجج اللغوية، حيث يعد أقدم ظاهرة عرفتها العرب في نصوصها، وهو من الأساليب الشائعة في الخطاب على تنوعه واختلاف مواضيعه، والغرض منه هو إحداث أثر في نفس المتلقي ، كما تساعد في إقناعه ونجدها من خلال:

أ- تكرار الضمير أنا: (أنا بربروس وعروج، أنا الأمير عبد القادر والشيخ بوعمامة.... أنا العربي بن المهيدي...) تكرار هذا الضمير من طرف المرسل يكشف عن رغبته في أن الهدف واحد، وتكراره يوحي بوحدة الشعب الجزائري وتضامنه كالكتلة الواحدة، وأنه ابن الجزائر فيساوي بينه وبين أمجاد الثواروزموز الجهاد، مما أدى تكراره إلى ترسيخ المعنى في ذهن المتلقي .

ب-تكرار الضمير أنت: (من أنت؟) حيث أدى ضمير المخاطب إلى التأكيد على أهمية الشعب الجزائري في أمجاده وتضحياته مقارنة مع الشعوب الأخرى، وبالتالي أخذ هنا قيمة حجاجية ذات طابع إقناعي، حيث أن المتلفظ استخدمه رغبة منه في تثبيت الحكم في نفس المخاطب.

تكرار بعض الألفاظ: - تكرار لفظة الجزائر، هي دعوة لترسيخ الهوية الوطنية الجزائرية، أي بتقيد أبناء الوطن بالوطنية الحقة والخضوع للقوانين والواجبات، كما تؤدي لفظة الجزائر في هذا السياق إلى حب الوطن وضرورة أن يحس الأفراد بواجباتهم نحوه.

- أنواع الروابط الحجاجية في شريط الفيديو:

أ- توظيف رابط الواو العاطفة:

تعتبر الواو من أهم الروابط إذ لها دور في تقوية الحجج ببعض لتحقيق النتائج المرجوة، فالواو رابط حجاجي مدعم للحجج المساندة، ويستعمل لترتيب الحجج ووصل بعضها ببعض وتقوية الحجج[1] (في قوله: أنا بربروس وعروج نحن أسياد البحر الأبيض لقرون/ أنا أجمل واكبر صحراء في العالم فمن أنت) نلاحظ في النموذج الأول عمل الرابط (الواو) بربط حجة بحجة أخرى، فنلاحظ تتابع الحجج مما يجعلها أكثر اقناعا، بحيث يقدم نفسه على أنه الاخوان الشجعان نفسه بربروس. بعدها نجد في قوله: أنا أجمل وأكبر صحراء في العالم، فمن أنت). نلاحظ هنا قوة الحجة من جديد في (أجمل، أكبر) كل هذه الحجج تؤدي إلى نتيجة هي أن الصحراء الجزائرية جميلة وهي أكبر صحراء في العالم. وتتوالى الحجج بأداة الربط (الواو) والتغني بأمجاد رموز الجهاد في الثورة التحريرية: (أنا الأمير عبد القادر والشيخ بوعمامة، أنا الشيخ عبد الحميد بن باديس فمن أنت؟).

وبعد هذه الألفاظ تأتي مجموعة أخرى من الحجج لكنها جمل وليست ألفاظ (أنا العربي بن مهيدي عبقري الثورة الجزائرية، أنا قبلة الثوار الأحرار فمن أنت؟) وهي بنفس قوة الحجج الأولى فقط إنها لم تربط الألفاظ بل ربطت بين الجمل ونفس الشيء فهي حجج تريد تبيان قوة وعظمة أرض الجزائر التي واجهت المستعمر الغاشم بكل قوة وصمود، ونخلص إلى أن (الواو) من الروابط المهمة لتقديم الحجج ولها أهمية كبيرة في عملية الخطاب.

ب-توظيف بينما: وهي أداة تزامن تفيد النتيجة في قوله: (أنا الذي حاربت مع العرب لرد الكرامة العربية ضد الصهاينة بينما حاربوهم من أجل أراضيهم).

1: عبد الهادي بن ظافر، استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب، بيروت، ط1، 2004، ص472.

ج- تحليل البنية الحجاجية لخطاب الفيديو:

- القيمة الحجاجية:

قدم هذا الفيديو من طرف موقع التواصل الاجتماعي اليوتوب صفحة " الجزائر لا تقبل الهزيمة"، ولعل سبب إنشاء مثل هذه الصفحات هو من اجل بث روح حماسة الروح الوطنية للشعب الجزائري وخاصة فئة الشباب والذين نراهم يتلاهفون بشدة على هذه المواقع، ويعد هذا النص عبر القناة نسيجا مترابطا من العبارات، وتم عرضه بناءا على آلية الإقناع والتأثير في المتلقي، والتراكيب البسيطة التي تمكن أي شخص من فهمها، مع اختيار نغمة موسيقية جذابة معبرة توحي إلى لغة الخطاب الوطني بالإضافة لتقديم المشاهد بروح فنية والتي تعبر عن المرجعية الوطنية للدولة الجزائرية.

الخاتمة:

في الأخير يمكننا القول أن نظرية الحجاج اللّساني من أهم النظريّات اللّغوية التي أسهمت في إثراء الدرس التداولي ضمن آليات الروابط، وهذا لأن الآليات الحجاجية تحمل ضمن في طياتها آليات متمثّلة في الرّوابط، وهذه الآليات جاءت مطبقة على نص خطابي في موقع اليوتوب ، بحيث تمثل مواقع التواصل الاجتماعي عامة واليوتوب بخاصة تأثيرات في المتلقي إيديولوجيا، وتدفعه إلى التفاعل من خلال التعليقات التي يبديها الجمهور، فالمحاججة جزء لا يتجزأ من مواقع قنوات اليوتوب لأنها تهدف إلى الوصول بالمتلقي إلى الاقناع والتأثير خاصة أمام الهجمات التي تواجه الشعب الجزائري من خلال التشكيك في المرجعية الوطنية والاستقرار الوطني ورموز السيادة، من هنا يتمثل الدور الإيجابي لمثل هذه الخطابات في تعزيز الانتماء وتمثيل ومضامين القيم الوطنية.

قائمة المصادر والمراجع:

1. ducrot (0)et anscombre(j.c): l’argumentation dans la langue , (éd) merdaga, 1996

2. أحمد عبد اللطيف أبو أسعد: تعديل السلوك الانساني، النظرية والتطبيق: دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط1، 2011.

3. سهيل كامل أحمد، شحاتة سليمان أحمد، تنشئة الطفل وحاجاته بين النظرية والتطبيق: مركز الاسكندرية للكتاب، الاسكندرية، 200.

4. شبل بدران، حسن البلاوي، علم اجتماع التربية المعاصرة، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، 1997.

5. شروق سامي فوزي، التأثيرات الاعلامية على جمهور المستقبلين ، مؤسسة طيبة للنشر والتوزيع

6. ط1، القاهرة، 2015.

7. طه عبد الرحمان: اللسان الميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، ط1،،1998، ص226.

8. عبد الحليم بن عيسى: البيان الحجاجي في إعجاز القرآن الكريم " سورة الأنبياء أنموذجا"

، ع102.

9. عبد الهادي بن ظافر، استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب، بيروت، ط1، 2004.

10. مجلة التراث العربي، قسم اللغة والادب العربي، جامعة أحمد بن بلة،2001.

11. مفتاح بن هدية: القيم الوطنية في المناهج التعليمية ، كتاب التربية المدنية للطور المتوسط أنموذجا، أطروحة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الدكتوراه علوم في فرع: علم الاجتماع العمل والتنظيم، تخصص: إدارة الموارد البشرية،2018/2017، كلية العلوم الانسانية والاجتماعية، جامعة محمد لمين دباغين، سطيف02 ، قسم علم الاجتماع،2010.

الصمت في الخطاب المسرحي تجلياته، ووظيفته، ودلالته.
(قراءة في مسرحية حجر من سجيل لصباح الأنباري)

لطيفة خمان، جامعة قاصدي مرباح -ورقلة-

« آه! لو أستطيع الكلام مثلما أستطيع التفكير! بيد أنه كان من المقدر أن تزدحم في رأسي الأشياء وألا تواتيني الكلمات»

" دنيس ديدرو Didrot Denis"

ملخص:

يعتبر الصمت من المدارج والمنافذ المهمة، التي ولجت معظم الدراسات المعاصرة بابها، إذ زحزحت السلطة التبجلية التي كثيرا ما منحتها لمنطقة الكلام، والتفتت له؛ باعتباره حقيقة تعلن عن نفسها بنفسها، وتمارس حضورها وترفع الستار عمّا يفوق البوح والإفصاح، لذا ارتأت هذه الدراسة الغوص في مناحيه مع الخطاب المسرحي.

الكلمات المفتاحية: الصمت، الخطاب المسرحي، الوظيفة، والدلالة.

Abstract: In fact this expression called (silent) it's a main road to almost of new generation of theater... Because it's replacing a words by many emotions better of words.. So this study about silent it's very important to dialog & theater speech.

Keywords : Silence, Theatrical discourse, Function, Significance.

مدخل:

يعيش المبدع مع كل ولادة إبداع له حالة مخاض عسير، فنراه مؤجج الأفكار، يطوع اللغة، ويستنجد بحروفها، حتى تكتمل تقاسيم إنجازاته المعرفية، إلا أنه وفي حالات أخرى قد لا تسعفه هذه الحروف إما اختيارا، أو اضطرارا، فنجده يستعيض عن ملفوظاته بالصمت متخذا منه قوة ايجابية لطرح مضمراته، ومحفزا لجذب متلقيه حتى يملأ فراغاته، ويشاركه لعبة الكتابة، فيسد فجواته، من هنا كان للصمت دوراً ريادياً خاصة إذا ما تعلق الأمر ببعض الأنواع الأدبية والفنية، كالمسرح؛ هذا الفن الذي يتيح وباستفاضة فاعليته بين ثنائيتيه النص/العرض، النص بنقاطه، ورموزه، وبياضه وسواده، ...والعرض بإيماءاته، وحركاته، وأضوائه وألوانه،...، وإذا ما علمنا أن المسرح كثيرا ما كان رسالة مشفرة، فما بالنا إذا طُعم بالصمت.

انطلاقا مما سبق كان لنا أن نتساءل عن تجلياته؟ ووظيفته؟ ودلالاته؟

-1في مفهوم الصمت:جاء في لسان العرب أن الصمت: من صَمت، يَصمت، صمتًا، وصُموتا، ...أصمت:أطال السكوت[1]. معنى هذا أن الصمت، نقيض التلفظ والنطق، فهو خطاب خاص ينتفي فيه كل ما له علاقة بالصوت «هو اللغة التي تمارس دورها في العمق، وهو الاستفزاز الذي يتكلم على طريقته الخاصة»[2]، والصمت بهذا المفهوم هو الغائب الحاضر والمضمر، و المسكوت عنه، الذي تبنى عليه اللغة، كما يقول ميشال فوكو: « اللغة يقطنها دوما آخر، خارج، ناء بعيد، وفي جوفها يقبع

1 - ابن منظور: لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، مج4، ج28، (مادة صمت)، ص 2493.

2 - إبراهيم محمود: جماليات الصمت في أصل المخفي والمكبوت، مركز الإنماء الحضاري، دمشق، ط01، 2002، ص 38.

الغياب»[1]، وبهذا يهجس الصمت باللاقول أو بما لا يروم قوله.

وإذا ما جئنا إلى تعريف الصمت في المجال المسرحي نجده وكما ورد في معجم المسرح يدل على:« غياب الكلام وكل ما هو مسموع من موسيقى وضجيج ومؤثرات سمعية»[2]، ووفق هذا التصور، يقوم الصمت على مجموعة من التقنيات التي تعتمد على الحركة، والإشارات، والإيماءات، -وإن اعتبرت توجهات أخرى الموسيقى، والمؤثرات السمعية خطابا صامتا، يؤدي الكثير من الدلالات-، وعلى هذا الأساس فالمعطيات التي يتبناها هذا المفهوم تلامس العروض المسرحية أكثر من النصوص الدرامية، لأن الصمت في النص الدرامي يسري على الإرشادات الإخراجية، وبمقتضى ذلك يلامس الفراغات، و البياضات، وصمت الصوت...

و الحديث عن الصمت في الخطاب المسرحي، يقودنا إلى نوع من أنواع الفنون المسرحية، وشكل من أشكاله التعبيرية، عرف بتوظيفه لخاصية الصمت، وهو التمثيل الصامت، فما هي وظيفة الصمت ودلالته فيه ومن خلاله؟.

-2التمثيل الصامت:

المسرح الصامت تسمية أطلقت بالأساس على بعض مسرحيات المؤلف البلجيكي "موريس ماترلنك" (1863-1949)، ثم صار توجها مسرحيا تزامن مع ظهور الطبيعية، وارتبط بالرمزية، وأطلق اسم مسرح ما لا يقال Théâtre de l'inexprimé على بعض تجليات مسرح الصمت، وتتلخص الفكرة الأساسية لمسرح الصمت في :« إفساح المجال مسرحيا لما لا يمكن التعبير عنه بالكلام، من خلال استخدام الصمت استخداما دلاليا، بحيث لا يكون المعنى في الحوار الظاهري وإنما في باطن النص/ العرض، مما يتيح للمتفرج/الجمهور استكماله وملء الفراغات الموجودة فيه وإيجاد المعاني المفقودة»[3].

ظهر اتجاه استثمار الصمت بشكل مقصود في المسرح ضمن حركة التجديد في الكتابة والإخراج، إذ التفت الكثير من الكتاب والمخرجين لدوره، فكان نتيجة لذلك بروز دراسات دراماتورجية الصمت. على صعيد الكتابة المسرحية، وتعتبر مسرحيات "أوغست ستريندبرجA.Strindberg 1849-1912)")، و"أنطوان تشيخوف 1860-1904)" A.Tchekhov) من أبرز الأمثلة لاستخدام الصمت ضمن الحوار، أما على صعيد الإخراج "فغرودون كريج 1872-1916) "G.Craig)، يعد أكثر من استثمر الصمت في هذا المجال، إضافة إلى المخرج "كونستانس ستانسلافسكي C.Stanislavski 1868-1933)")، والمخرج الأمريكي "روبرت ويلسون R.Wilson". في المسرح العربي يعد عرض فمتلا سنة 1995، الذي أخرجه توفيق جبالي، تجربة رائدة لاستثمار الصمت في حالته القصوى[4] ، ومن أنواع التمثيل الصامت نذكر:

1 -ميشال فوكو : حفريات معرفية، تر: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، لبنان، بيروت، المغرب، الدار البيضاء، ط02، 1987، ص 103.

2 - ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي،مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، لبنان، ط01، 1997، ص 291 .

3 - ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي،مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ، ص 440.

4- (م، ن)، ص 292.

- البانتوميم(*) :

هو شكل مسرحي قديم ظهر عند العديد من الشعوب القدامى، يقابله المصطلح الأجنبي -panto mime) (، مأخوذ من الكلمة اليونانية pantomimus، أما الميم فهي مشتقة من الكلمة اليونانية Mimus، وتعني الكلمتان معا المحاكاة والتقليد، وقد كان الميم عند اليونان بمثابة حدث هزلي أو سكيتش ساخر، ينتقد أوضاع المجتمع عبر استعراض عيوب الآخرين وذكر مثالبهم، من أجل إثارة الجمهور تسلية وإمتاعا[1] .

البانتوميم فن درامي يتحقق بالتواصل غير اللفظي) مجموعة من العلامات غير اللغوية(، يرتبط بتعابير الوجه والانفعالات، مثل)الحزن، والفرح، والخوف،... (وبالإشارات، والحركات، والإيماءات، وبلغة الجسد، والتشخيص الحركي، والموسيقى، والألوان ...[2]. إذ كان وسيلة فعالة في الكثير من الاستعمالات للهروب من مخاوف الكلمة المنطوقة، بلغ أوجه مع كوميديا دي لارتي) الكوميديا المرتجلة(، إبان القرن السادس عشر الميلادي، حيث كان الممثلون يستعملون الأقنعة الساخرة ويقدمون عروضهم بواسطة السرد المفارق، مستعينين في ذلك بالإشارات والحركات وألعاب الجسد، أما في انجلترا فقد ارتبط بالحفلات الدينية، لاسيما عيد مولد المسيح، وبالرغم من انتكاسته في أوربا من قبل الكنيسة، إلا أنه انتشر في فرنسا، وايطاليا، وبريطانيا، ووظف بشكل جديد في القرن العشرين، في السيرك، والعروض، والألعاب البهلوانية، وأفلام السينما غير الناطقة مع "شارلي شابلن"، و"كايتون"، ثم انتقل إلى مجال المسرح، هذا وقد اهتم الإخراج المسرحي المعاصر كثيرا بالمسرح الصامت، لأدواره الإيجابية في الحبكة والفرجة[3].

فبما أن المسرح، وبإجماع الكثير من الدراسات والتوجهات، يعتبر "أب الفنون"، فقد وظف في مسيرته الممتدة ما يعزز مساره، كالصمت، الذي يمثل أحد الأبواب التي ولجها للتعبير عن غايات ودلالات مختلفة، وبتطعيم خطاباته به أضحى« نوعا ثالثا من الحوار، مرحلة لما بعد الكلام والبوح»[4] ، بغية ترجمة طاقات درامية مختزنة، تحاول إقامة جسور للتواصل مع المتلقي.

1(*):يلتبس مصطلح البانتوميم، مع مصطلح آخر وهو، المايم، لذا لابد من توضيح الفرق بينهما،يقول مارفين شبارد لوشي : « بإمكاننا أن نرى أن التمييز الجوهري بين المصطلحين هو أن كلمة مايم تمثل الممثل الذي يعبر عن نفسه بالإيماءة وكلمة بانتوميم تشير إلى المسرحية المؤداة بالتمثيل الصامت ، فالإيماءة هي حركة كلمة محددة أو مغزى مهني، أما المسرحية فتشير إلى وجود حبكة وشخصيات وحدث وحوار...فكلمة بانتوميم تستخدم عموما لتعني رواية قصة أو حدث دون استخدام كلمات ، إنه فعل الجسد للكشف عن فكرة إنه فعل درامي مكثف»، هذا ويذهب باحث آخر معاصر إلى القول : بأن « المايم هو فن التمثيل الصامت الذي يعتمده ممثل المايم من بداية المسرحية حتى نهايتها دون أن يستخدم الحوار، أما البانتوميم فيعني استخدام التمثيل الصامت في فقرات المسرحية الناطقة الحوارية»، وهناك من يرى أن البانتوميم مصطلح يستخدم لنفس ما يستخدم له المايم ، وهذا حسب رأي الباحثين، لأن الاثنين يقصد بهما فن الصمت، ينظر: قيس عمر محمد: البنية الحوارية في النص المسرحي: ناهض الرمضاني أنموذجا، ص، ص: 77، 78، بيدا أن هذا لا يمنع من ظهور فروق هامشية، إذ يقتصر البانتوميم على الإيماءة والحركة الجسدية مع الصمت المطلق، أي دون نطق أي حرف، في حين أن المايم يستخدم الكلام بين الحين والآخر ضمن مشاهده الصامتة..

--جميل حمداوي: السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق، الوراق للنشر، الأردن، عمان، ط01، 2001، ص 472.

2 - (م، ن)، (ص، ن).

3 - (م،ن)، ص 474.

4 - قيس عمر محمد : البنية الحوارية في النص المسرحي ، ناهض الرمضاني أنموذجا، دار غيداء للنشر، عمان، ط01، 2012، ص 80.

-2 دلالة الصمت في مسرحية "حجر من سجيل" ووظيفته:

-ملخص المسرحية:

تنقلنا مسرحية "حجر من سجيل"، للكاتب المسرحي "صباح الأنباري" إلى أجواء المعاناة، والمأساة، والويلات اليومية التي يقاسيها الفلسطينيون من قبل المستعمر الصهيوني، وقد اقتنصنا راويها الذي اختار صيغة الغائب-في الأغلب-لمخاطبة متلقيه، بين دهاليز ملفوظاته التي عشش فيها الألم والعنف، والقتل وسفك الدماء، وبين تقاسيم رسم معالمها بديكور وملابس وموسيقى وعزف، مرر من خلالها خطابات ورسائل مشفرة تناوبت عليها الصور التشكيلية؛ (الهلال والنجمات)، كما قدم لنا صور متعددة لمشاهد البؤس، إحداها كانت لمجزرة مخزية راح جراها طفل رضيع، بعدما قُطّع وشُرب من دمه، وطُهي لحمه، وباقيها دار حول مشاهد المشاحنات والصراعات التي كانت تحاك من قبل بطلها الطفل الصغير الفلسطيني وأفراد جيش المستعمر، وبين مد وجزر وأحداث شتى ومخاضات أليمة، وقّع خاتمتها بنهاية مفرحة، تهاوى جراها التواجد الصهيوني وانتصر أصحاب الحق.

-خطاب الصمت ودلالاته:

إن الوقوف على خطاب الصمت ووظائفه ودلالته في نص "حجر من سجيل"، يتطلب منا السير وفق مراقب التي حددها "فان دان هيفل"، وإذا ما عدنا إلى أصناف الصمت كما حددها نجدها تتوزع على[1]:

- الصمت المقصود أو الاختياري le Silence volontaire :الذي يترجم ما لا يروم المؤلف قوله، ويتراءى من خلال الفراغات المكرسة في النص، وهو يحوي أنواع منها:

-النقص الخطي le Manque graphique: وهي الجمل الناقصة (غير التامة)، المتضمنة للبياضات أو التشطيبات أو الاختصارات أو نقاط...

-الوصف الصمتي: يتمثل في تعامل الراوي مع الصمت وكأنه مشهد وصفي .

-صمت الصوت: le Silence de la voix: هو الصمت الإنساني من وجهة التلفظ (كصمت الراوي والمروي له والشخصيات) .

كما يتولد الصمت المقصود من المضمر الذي يقوم على الإحالة الداخلية في النص، والذي يعمل على إفهام المخاطب شيئا دون كلام بواسطة التلميح أو الافتراض.

-الصمت اللامقصود أو الاضطراري le Silence involontaire: وهو الصمت الذي يحيل في النص على الضمني واللا مسمى، وعلى ما هو أخرس في الوعي الباطني، الناجم عما لم يقدر المؤلف قوله، وهو حسب "فان دان هيفل": «صمت النص الحقيقي الرابض هناك حيث يسكت ويتحرر اللاوعي المقيد فيرد المنطوق ملتبسا مفارقا اللغة ويتحول اللاقول le non-dit، إلى قول لدى المخاطب الفطن بواسطة المحتمل والضمني السياقي ويتبدى المخاطب راغبا في البوح بسره، إلا أنه يكون عاجز عن قوله تلفظا ولم يبق أمامه من سبيل سوى أن يؤسس ما أمكن له من البؤر الجوفاء والثغرات الفارغة، وقد وضع له عاملين لتفسيره؛ الأول يعرف كأنه شكل من أشكال حبسة اللسان une

1 -علي بن الحبيب عبيد:بلاغة الصمت (من خلال نماذج من الرواية العربية)، 16 ماي 2013، متاح على منتدى مجمع اللغة العربية، على الرابط:www.m-a-arabia.com. ، تاريخ الزيارة 28/04/2018. بتوقيت (16:00:01).

forme d'aphasie، يتجلى في هيئة شخصيات لا تستطيع الكلام (كالأصم والأخرس والمتلجلج)، أما الثاني فيبرز في النقص اللغوي كما يكون على شكل عجز عن التعبير[1].

بالنسبة للنوع الأول من الصمت أي الصمت المقصود، فالكاتب المسرحي "صباح الأنباري" في نص مسرحية "حجر من سجيل"، استخدم لغة لا تبيح استكناه مضامينها بسهولة، ولا تهدي بالمباشر، لذا اندلق النص وكأنه مخطط أو خريطة، تناوب على توزيعه البياض والسواد، وتموضع الغرافيمات، من أبرز المقاطع التي وردت فيها البياضات والمحذوفات نذكر:

تطفأ الأضواء ..نسمع
من خلال الظلام عزفا
على الناي.. تظهر على
الخلفية (السايك)
صورة هلال بحجمه
الطبيعي.. تصاحب
موسيقى الناي ضربات
خفيفة على الطبل
الكبير، ومع كل ضربة،
تكبر صورة الهلال حتى
تغطي الخلفية
كلها..تنطلق ضربات
الطبول الصغيرة
بمارش، كلما اشتد
إيقاعه تراجعت صورة
الهلال إلى الخلف حتى
تستقر على حجمها
الأول.. ضربة
صنج..توقف الطبول
وتظهر على مسافات
قريبة من الهلال ثلاثة
نجمات سداسية
الرؤوس تنفلق
النجمات السداسية
مولدة، حولها، عشرات
النجوم.. تحيط
بالهلال..تطوقه..
تتحرك حركات
اهتزازية مريبة..تنقض
مهاجمة إياه هجوا
شرسا..[2].

يبدو واضحا من خلال هذا المقطع الاستناد الكبير على إستراتيجية الفراغات، والبياضات التي رشق بها جسد المسرحية، وهو إن دل على شيء فيدل على حجم التأزم الذي تعانيه ذات الكاتب من مصابها الجلل، إذ لم يتحدث مطولا ثم آل إليها، بل كان اعتماده عليها منذ البداية.

ففي خطية مستمرة اختزل الكلام والحقائق ودخل عالم الصمت والإضمار، فاختار إثارة المستوى البصري، حتى يشغل مخيلة القارئ، ويبعده عن السطحية والمباشرة، وبالتالي ترك مساحة واسعة للتصور، وللتأويل وفي المقطع السابق، استعاض عن الإفصاح بالنقاط (...)، وهي علامات غير لسانية منحها المؤلف سلطة الحضور في تقاسيم المضمون كنسق فني يسند السيّاق.

كما اعتمد على مجموعة من الإشارات، كلفظتي الهلال، والنجمات، اللتان استحالتا لشفرات اعتقلت المعنى في اللغة، وهما رمزان لمعاني كثيرة راحت تتلجلج داخله فمهرها

---

1 -ينظر: المرجع السابق.

2 - المسرح الصامت: نصوص مسرحية، "حجر من سجيل" ، متاح على الرابط: https://www.sabahalanbari.com.، تاريخ الزيارة 28/02/2018، بتوقيت (17:00:15).

بعلامات حول شبق الهيمنة الإسرائيلية التي لا ترتوي، والجبهة الفلسطينية التي لا تكل.

ولم يقتصر هذا التوظيف على مقطع دون غيره، بل توالت المحذوفات والفراغات على كامل أجزاء المسرحية، وانساب معها، ليبرز حالات التشظي، التي تمررها ذاته، فالمناطق الملبدة التي تختنق فيها إحساساته مالت في مواقف متأزمة كثيرة إلى تقطيع الكلام، ونثر حروف متقطعة يقول في موضع آخر:

« ..تقطع صوت الناي ضربات سريعة
للطبول الصغيرة..
يقتحم الغرفة
مسلحون على ظهورهم
وصدورهم يحملون
شعار النجمة
السداسية.. ينتشرون
بسرعة في أركانها..
يطلقون النار، من
رشاشاتهم الأوتوماتيكية،
على كل شيء داخل الغرفة..
يمزق وابل الرصاص
الأزياء الشعبية كلها..
تسقط دلال القهوة
متدحرجة على الأرض،
وكذلك المقاعد..
يطلقون صوب اللوحة
باستهتار كبير.. يثقبها
الرصاص فتسقط
أرضا..يستمرون
بإطلاق النار »[1].

تكثر في هذا المقطع أيضا خاصية الصمت التي غدت إثارة بارزة لاسيما عندما ترتبط بالفعل الإجرامي الصهيوني، فالمؤلف هنا صمت حسرة وكمدا، وانتفاضا، وشجنا وانتحابا، وهو يصف حياة حُصدت والزمن يعرض تصميمها النهائي.

والمتتبع لمواطنه، يجد بأنه طرز الفعل الدرامي، فصور الوضع الخاص بالشخصيات، وزمان المكان ومكان الفعل، هذا الفعل الذي نصمت أمام مشهد العذاب المتكرر فيه، كما تصمت الغرافيمات وتمتد مساحات الفراغات أمام النجمة السداسية لتدفعنا نتخيل الكواليس والإنتاج والإخراج...

وقد تردد وتواتر تكرار مقصده، لفظا ورمزا، بل صوتا وموسيقى، فلكي ينطق بالمتخيل، ويخرج من شرنقة الجحيم، الذي يهز كيانه كان بحاجة لتوظيفات تسند تصوراته، هنا وزع إحساساته على الموسيقى، هذا الخطاب الصامت الذي تخلل جل مقاطع المسرحية، حتى غدا علامة بارزة، قطفت العديد من الدلالات:« الموسيقى في الخطابات المسرحية الصامتة تلعب مجموعة من الأدوار الحيوية في النظم الدلالية خاصة في العروض الدرامية، ففي إمكانها أن تقدم عنصرا بنائيا هاما، لكسر تدفق الحدث وتأكيد لحظات المشاعر العميقة، التي لا يدركها الجمهور غالبا بعقله الواعي، كما تعطي الهيكل الإيقاعي للحركة الخالصة في المشاهد التي تتضمن الرقص»[2]، وقد وظف الناي، وقرع الطبول، في توليفة معبرة استوفى بها شرط إبداعه.

-الوصف الصمتي، وصمت الصمت: نصادفهما بكثرة في المسرحية، لأن الكاتب كتبها بطريقة العرض، يمكننا أن نمثل لهما بالأساليب

1 - المسرحية.

2 - مارتن إسلن: مجال الدراما، تر: سباعي السيد، تق: أحمد سخسوخ، مرا: نسيم مجلي، مطابع هيئة الآثار المصرية، (د،ط)، (د،ت)، ص 118.

الإيحائية، التي اتخذ منها الكاتب مدخل لطرح قضيته، وقد تراءت في العديد من المشاهد، كمشهد موت الأبوين، اللذين أخرسهما ظلم الطغاة فماتا دون مقاومة، ودون نطق كلمة واحدة، بعدما نسفت عنهم قوات الاحتلال الإسرائيلي كل جسور التعايش .

و مع موقف ابنهما الصغير أيضا؛ الضحية الذي كممه الخوف، وأهوال الصدمة فلم ينبس ببنت شفة، إذ اقتصر رده على التحديق دون بكاء،

.فقد أراد المؤلف هنا بتلميحاته الضمنية نقل صورة صامتة مأساوية بحتة، ليحيلنا لا محالة على حرب لا تتكافئ فيها القوى، وعلى انتهاكات لا يروح جراها إلا الضعفاء والأبرياء.

تجلى كذلك في اللوحة التراجيدية التي وصفت المجزرة التي راح جراها الطفل الرضيع وتبعاتها، فقد صور أطراف الكيان الإسرائيلي وهم يصنعون مجدهم، وتاريخهم، على حالات الجنون الشيطاني الذي ينسف معايير الإنسانية، بقهقهات، وصرخات متعالية، وحركات طقوسية ، ومجسدات تعكس حب التقتيل، ولذة النصر:« «يفززهم صوت

بكاء طفل رضيع من

خلف

الكواليس ...يستديرون جهة الصوت ..يوجهون

بنادقهم نحوه

ويطلقون بكثافة نارية

شديدة...، يتوقفون..

يتسمعون

مرتابين..ينطلق صوت

الطفل مرة أخرى، ومرة

أخرى يفتحون نيران

بنادقهم صوبه..يتوقف

صوت البكاء... يعلقون

بنادقهم على أكتافهم

ويتقدمون بحذر نحو

الطفل ..يفززهم صوت

بكائه أيضا فيتراجعون

خطوة إلى

الوراء..يتقدم أحدهم

إلى ما وراء

الكواليس..يختفي

لحظة ثم يظهر وعلى

يديه الطفل

الرضيع..يقف على

وسط الخشبة .. يحيط

به الآخرون..يضع كل

منهم بندقية على

الأرض أمام

قدميه ..يرفع الأول

الطفل إلى الأعلى

بحركة استعراضية

فيبدؤون بالتصفيق

(...)

تتصاعد تدريجيا أصوات ولولة وانين..وإذ تبلغ أشدها يقذف الأول الطفل إلى الثاني فيلقفه بفرح شيطاني غامر ثم يقذف به إلى الثالث والثالث إلى الرابع والطفل يصرخ ويصرخ وهم يقهقهون»[1]، فقد صير المؤلف أفراد المحتل يعيشون حالة من العبثية، وبدل وجومهم كالعادة، أصابتهم هستيريا الضحك.

يمكن أن نمثل لذلك أيضا بالخرس الذي انتاب العجوز، والراقصات، وأطراف المحتل، عندما هلّ عليهم من كان طفلا، فقد قدمه الراوي كعلامة أيقونية، وكخطاب مشفر،

1 - المسرحية.

أكد من خلاله على ولادة المقاومة من جديد« تضرب الكأس التي بيد الرجل المتوج بحجارة صغيرة فتنكسر وينسكب ما بداخلها على ملابسه، يقف غاضبا..تقف الحاشية أيضا .. يجلس يجلسون يبتسم.. يتصنع اللامبالاة.. يصفق ثلاثا فتعزف الموسيقى وتدخل الراقصات»[1]، ثم يواصل السرد :« تنهال عليهم الحجارة من كل حدب وصوب يصابون بالذعر تحاول الراقصات حماية أنفسهن وكذلك أفراد الحاشية يتناول الرجل المتوج والرجل ذو العين الواحدة والعجوز بنادق آلية ويطلقون النار على كل الجهات حتى يتوقف الحجر عن السقوط...»[2]. والمواقف في ذلك متعددة.، والمتتبع لها يجد أن الراوي جردها من صفة النطق وأدخلها عوالم الصمت، وبالتالي أعطاها أبعادا متعددة، من جهة ثانية أعطاها صفات جعلها مهذارة لا تسكين كما دلل على ذلك موقف هستيريا الضحك، أما صمت الراوي فلا حصر له.

-الصمت اللامقصود: لما كان الإبداع «فعلا مضادا للموت والفناء-كما يرى سارتر- كانت الكتابة مشروعا مستقبليا... نوع من تحقيق الذّات»[3]، على هذا الأساس لجأ الكاتب ونتيجة العديد من الظروف إلى الصمت لجوءا قصديا، ما جعل مساحات المسكوت عنه، والتلميحات، أكثر مما هو مصرح به، وهذا نظرا لطبيعة الموضوع التي انعكس فيها الداخل الشعوري، غير أن النص وبالإضافة إلى ما انطوى عليه، بلا ريب حظي الصمت اللامقصود، بنصيب من الحضور.

ولعل أهم جزء ما جاء تعبيرا عن حدس المثقف، الذي دائما ما يحقق النبوءة في مملكة الكتابة، يمكننا أن نمثل على ذلك بقوله: «...وابل من الحجارة تسقط عليهن فيهرعن إلى الخارج المسرح..يتناول الرجل المتوج والرجل ذو العين الواحدة والمرأة العجوز بنادق يرمون منها نارا نحو الجهة التي قدم منها الحجر..يتوقفون..يقتربون من بعضهم يصوبون بنادقهم من بعضهم نحو السماء ويطلقون في آن .. فترة سكون. يستفزهم صوت ارتطام حجر كبير بأرضية البلاط.. ينظرون إلى الحجر ..يقتربون منه..يلتقطه الرجل المتوج يدقق النظر فيه ..يفكر ..تظهر على السايك صورة ضوئية للطفل وهو ما يزال مرتديا اللثام نفسه(...)يصرخ الثلاثة في آن واحد وبحركة موحدة يستديرون نحو الصورة ويطلقون النار عليها بجنون..»[4]، فالمؤلف، في هذا المقطع بالتحديد يتساوق مع العنوان الذي ينقلنا مباشرة للدلالة القرآنية، وإلى سورة الفيل ، وللحجارة التي ضرب بها المولى عزوجل جيش أبرهة الحبشي الذي هم بهدم الكعبة، في قوله تعالى: وَأَرْسَلَ عَلَيْهِمْ طَيْرًا أَبَابِيلَ ﴿٣﴾ تَرْمِيهِم بِحِجَارَةٍ مِّن سِجِّيلٍ ﴿٤﴾ فَجَعَلَهُمْ كَعَصْفٍ مَّأْكُولٍ ﴿٥﴾ ، والسّجّيل: «حجارة كالمدر، و هو حجر من طين»[5] ، وقيل- الطين الذي تحجر-، وكأنه بذلك يقول أن النصر لأطفال الحجارة وإن طال الأمد، كما يمكن القول أنه ينشد عقابا ووعيدا وهلاكا ربانيا لكيد وجرم لم تعد الطاقة الاستيعابية والإمكانات المتاحة تحمله. وربط الحجارة بالسماء ورمي اليهود لها بالبنادق، ما هي إلا رغبة من الكاتب في نصر مستقبلا، تباركه السماء . وقد جاءت تأكيداته في ديمومة تتجاوز حدود ما فرض

1 - (م، ن).

2 - (م، ن).

3 - محمد نجيب التلاوي: القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، دار لفكر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،2006، ص 265.

4 -(م، ن).

5 -ابن منظور: لسان العرب، مرجع سابق، مادة «سجل»، ص 1946.



على الفلسطينيين، ففي لفتة إشارية حوّل النجمة السداسية، إلى خراب، بعدما تمظهرت في هيئات مختلفة، بدأت برسمة على السايك، ثم علامة على جسد القصيدة، ثم رمز إشارة مخصوصة في اللباس لقوم دون غيرهم، ثم لهيكل ضخم ولبناية مشيدة، تثبت أحقية التملك.

-4وظائف الصمت في مسرحية "حجر من سجيل" :

فيما يتعلق بوظائف الصمت، فالنظرة إليها تختلف من باحث إلى آخر، وحسب ما بني عليه النص من غايات، وفي مسرحية "حجر من سجيل" يمكن أن نستخلص بعض الوظائف انطلاقا مما تبدى لنا:

-الوظيفة التفاعلية:

لا طالما كان المتلقي/القارئ غاية العملية الإبداعية، فهو محور رئيسي به يكتمل وجودها، وتتحقق عملية التواصل، خاصة في الآونة الأخيرة فقد أضحى بموجبها القارئ، مشاركا ومنتجا لا مستهلكا ومستقبلا سلبيا، فالمتلقي هو الذي يتلقى الأعمال الإبداعية ويتفاعل معها، يعيد إنتاجها، ويستنطق مضمراتها، ويسد فراغاتها وفجواتها، التي لا تملأ من طرف العمل الإبداعي في حد ذاته.

ومما سبق يبدو واضحا أن مسرحية "حجر من سجيل"، قد بنيت على استثمارات هائلة، كانت بمثابة رسائل مراوغة تنادي متلقيها، حتى ينهض بها، ويتدبر فيها، ويفسرها ويأولها، وربما يتبني موقفا منها، خاصة وأن القضية التي طرحها مؤلفها، قضية حساسة تخاطب الضمائر لذا اختار لغة الصمت ليفضي بمقاصده بعيدا عن عبثية الكلام.

-الوظيفة الدلالية: هناك بعض القضايا لا يمكن الخوض فيها كثيرا، من قبل المفكرين والكتاب والدارسين، لاسيما ما اتصل منها بالطابوهات؛ كالدين، والسياسة، أو الجنس، لأن بعض الآراء الصريحة فيها، تكون لها عواقبها.

كما أن اتخاذ اللغة وسيلة للخروج بالفكر من شرنقة المعاش، لا يمنح الحرية المطلقة، من ذلك كان اللجوء لاستخدام استراتيجيات ذكية في الكتابة، كتوظيف الصمت، والمؤلف "صباح الأنباري"، كما رأينا كان خطابه مقنعا ضمن مسرحية "حجر من سجيل"، لائذا برسائل مشفرة متعددة.

-الوظيفة الجمالية: باعتماد المؤلف على تقنية الصمت في مسرحيته، "حجر من سجيل"، أعطى لها أبعادا جمالية، خاصة من الناحية التشكيلية، فقد طرحها بطريقة مغايرة، ساهم في بناء نسيجها، البياض، والفراغات، والمحذوفات، والمؤشرات،. كما يقول أحد الشعراء واصفا حالة تشكل الكتابة الحداثية:« حينما أكتب القصيدة بخط يدي، فإنّي لا أنقل معاناتي فحسب، بل أنقل إليه نبضي مباشرة-القارئ- وأدعو عينيّه للاحتفال بحركة جسدي على الورق، يصبح المداد الذي يرتعش على الورق، كما لو كان ينبع من أصابعي مباشرة لا من القلم،ويغدو للنّص إيقاع آخر يدرك بالعين مضافا إلى إيقاع الكلمات المدرك بالأذن»[1]، وتوظيفاته كلها أحدثت إضافات جمالية بصرية مثيرة.

---

1 - محمد محمدي: المكون البصري في القصيدة الحديثة والمعاصرة، متاح على مجلة جيل للدراسات الأدبية والفكرية،26 -01- 2015 ، على الرابط: Jilrc.com.، تاريخ الزيارة 27/02/2018، بتوقيت (14:02:36)

خاتمة:

ونحن نلج عوالم مسرحية "حجر من سجيل"، ونفك مكنوناتها، وجدنا أن الصمت طوق المسرحية من كل الجهات، فلم ينقلنا لمشهد أو حدث إلا ونحن نباغت أشكاله، واستراتيجياته، التي دلت دلالة واضحة على مقدرة المؤلف في التحكم به وحسن توظيفه، سواء بمقصدية، أو دونها، فقد وُظف توظيفا شموليا، فكان لغة للحوار ، وللحبكة، وللفضاء الدرامي، ما جعله يتقلد دورا فعالا في تحفيز المخيلة، لتصور الأحداث أحيانا وفك شفراته أحيانا أخرى، وعلى هذا الأساس كان لها من التأثير ما كان لتبلغه لو كانت منطوقة، وكما هو متعارف عليه خير الأعمال من تهزك هزا، من الداخل إلى الخارج، وفي عملية عكسية من الخارج للداخل، باحثا، متسائلا، ومفسرا، و مؤولا، والصمت أحد الأبواب التي يعزى لها بالفضل في ذلك.

قائمة المصادر والمراجع:

1. ابن منظور: لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، (د، ط)، (د، ت)

2. إبراهيم محمود: جماليات الصمت في أصل المخفي والمكبوت، مركز الإنماء الحضاري، دمشق، ط01، 2002 .

3. جميل حمداوي: السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق، الوراق للنشر، الأردن، عمان، ط01، 2001.

4. قيس عمر محمد : البنية الحوارية في النص المسرحي ، ناهض الرمضاني أنموذجا، دار غيداء للنشر، عمان، ط01، 2012 .

5. ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي،مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، لبنان، ط01، 1997 .

6. مارتن إسلن: مجال الدراما، تر: سباعي السيد، تق: أحمد سخسوخ، مرا: نسيم مجلي، مطابع هيئة الآثار المصرية، (د،ط)، (د،ت)،

7. ميشال فوكو : حفريات معرفية، تر: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي ، لبنان، بيروت، / المغرب، الدار البيضاء، ط02، 1987،

8. محمد نجيب التلاوي: القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، دار الفكر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، (د،ط)، 2006 .

المواقع الالكترونية:

1. علي بن الحبيب عبيد: بلاغة الصمت (من خلال نماذج من الرواية العربية)، 16 ماي 2013، متاح على منتدى مجمع اللغة العربية، على الرابط:www.m-a-arabia.com. ، تاريخ الزيارة 28/04/2018. بتوقيت (16:00:01).

2. محمد محمدي: المكون البصري في القصيدة الحديثة والمعاصرة، متاح على مجلة جيل للدراسات الأدبية والفكرية،26 2015-01- ، على الرابط: jilrc.com.، تاريخ الزيارة 27/02/2018، بتوقيت (14:02:36)

3. المسرح الصامت: نصوص مسرحية، "حجر من سجيل"، متاح على الرابط: https://www.sabahalan-bari.com.، تاريخ الزيارة 28/02/2018، بتوقيت (17:00:15).

المؤشرات النصية للرؤية الفيلمية في رواية شيفرة دافنتشي لدان براون

أ. أمينة سيراج - جامعة الجزائر 2 أبو القاسم سعد الله - الجزائر

ملخص:

في عالم سمته التفاعل والتغيير، لا تنفك الحدود بين الأشياء تذوب وتختفي. وإذا كان ممكنا أن يقال في السابق أن لكل فن خصائصه وأساليب صنعته الفنية، فإن إطلاق هذا الحكم لم يعد ممكنا جدا في ظل علاقات التداخل والتمازج والتأثير بين الفنون المختلفة. والرواية ليست بمعزل هذا التفاعل كله إذ أنها استفادت من كونها وعاء يتسع للتجارب الأدبية والفنية الأخرى، فلم تعد عملية التأثير والتأثر في الرواية تتوقف على فنون الكتابة، وإنما تجاوزتها إلى الفنون والعلوم الأخرى ومن بينها الأفلام. فقد سار التفاعل في البداية في اتجاه واحد من الرواية إلى الفيلم عن طريق الإعداد والاقتباس، ولكنه وجد فيما بعد اتجاهه الثاني وأصبحت الرواية تستقبل التأثيرات القادمة من الفيلم. ورواية شيفرة دافنتشي محل الدراسة في هذا البحث استفادت من المنجز الفيلمي الذي انعكس على خطابها الشكلي عبر تقنيات التأطير والتبئير والمونتاج والكتابة السيناريستية وغيرها فصنع رواية سريعة النسق تحمل من الإثارة ما لا يقل عن فيلم مشاهد.

Abstract:

In a world of interaction and change, the borders between things never stop. If it was possible to said that every art has its properties and making methods, thus the launch of this provision is no longer possible among overlapping, intermingling and effect relationship between various art. And the novel is not in isolation from all this interaction, as it benefited from being a bowl accommodates other literary and artistic experiences, and thus no longer the process of effect and vulnerability don't depend on writing arts, but it overtook it to the other arts and sciences including films. And interaction, at first, has taken one direction from the novel to the film through the "set up" and "the quote", but it found later its second direction and the novel received the effects coming from the film. the novel of "The Da Vinci code", the subject of study in this research, has benefited from filming done that is reflected in her formal rhetoric through the techniques of framing, focusing, editing and scenario writing. And it made a quick layout novel carrying of excitement like a watched film.

منذ بداياتها، استلهمت السينما الأعمال الأدبية واستفادت من منجزاتها، ليس على مستوى الاقتباس والإعداد فقط، وإنما على مستوى بناءاتها السردية، ولكن هذا التفاعل لم يكن في اتجاه واحد دائما، فقد كان هذا الجنس الجديد (حينها) يستحق الاهتمام لكل تلك الطاقات السردية

التي كانت تصل لقاعدة أكبر مما تصل إليه الرواية في أحيان كثيرة استنادا إلى مؤثرات الصورة وقدرتها على الإيحاء بواقعية المشهد. والرواية بوصفها فنا منفتحا يتسع لمختلف الخبرات والتجارب لم تقف موقف المتفرج المنبهر أمام كل تلك الطاقات وإنما راحت تستعيرها لإثراء منجزها الخاص. ومن هنا، يحاول هذا البحث تتبع المؤشرات النصية للرؤية الفيليمة في رواية شيفرة دافنتشي لدان براون.[1] فكيف استفادت رواية شيفرة دافنتشي لدان براون من امتيازات الرؤية الفيلمية لبناء منجزها النصي؟

I . أساليب إدماج العنصر الفيلمي في رواية شيفرة دافنتشي :

تتم عملية إدماج العنصر الفيلمي في الرواية وفقا لأنماط متعددة، ومراعاة لقيود وتبسيطات لازمة، ويتم توظيف هذا العنصر عن طريق ثلاثة أنماط هي التوظيف المرجعي، توظيف الصيغة الشكلية، والحضور السردي.[2]

1 .I. التوظيف المرجعي: وهنا يتم توظيف بعض الإشارات المباشرة أو غير المباشرة من الفيلم كعناوين الأفلام أو أسماء الممثلين أو المصطلحات المستعملة في هذا الفن، وشيفرة دافنتشي الرواية التي تغتني بالإشارات للفنون المختلفة من شعر ورسم ونحت غيرها لا تفتقر إلى نماذج من إشارات فيلمية. في الصفحة 291 من الرواية: "إن هدف والت ديزني في الحياة الذي عمل طول عمره على تحقيقه، كان تمرير قصة الغريل إلى الأجيال القادمة. وقد لقب ديزني بليوناردو دافنتشي العصر الحديث. فكلا الرجل كانا سابقين لعصرهما، كما أنهما كانا فنانين يتمتعان بموهبة فريدة من نوعها، وكان الاثنان ينتميان إلى جمعيات سرية، وقد كانا يتمتعان بشكل خاص بروح دعابة لا مثيل لها. وكان والت ديزني كليوناردو يحب أن يدس رسائل مخفية ورموزا سرية في فنه. وكانت مشاهدة فيلم قديم من أفلام ديزني بالنسبة لعالم متمرس بالرموز، كمن يمطر بوابل من الاستعارات والتلميحات".

فهنا يذكر والت ديزني صراحة في الرواية، لا ذكرا عابرا فقط، وإنما بصفته شخصية سينمائية ترتبط رؤيتها بمضمون الرواية. ويستمر دان براون في الحديث في الصفحتين التاليتين عن بعض أعمال ديزني التي يمرر فيها قصة الغريل أو الكأس المقدسة: "فلم يكن محض صدفة قيام ديزني بإعادة إحياء قصص مثل سندريللا، والأميرة النائمة، وبياض الثلج". في الصفحة نفسها 292 ذكر فيلم كرتون الملك الأسد، وقصة الحورية الصغيرة.

2 .I. توظيف الصيغة الشكلية: وهذا باستعارة الرواية الصيغ الفيليمة للربط بين صورها، كتقنيات ضبط الصورة والتأطير والتبئير والزوم والمونتاج وحركة الكاميرا وغيرها، وهذه التقنيات ستتم مناقشتها بتفصيل أكثر مع التمثيل من الرواية لاحقا.

3 .I. الحضور السردي: ويتجسد هذا الحضور ليس محتوى ثقافيا أو صيغة تمثيلية، وإنما عمليا من قبل إحدى الشخصيات أو من قبل الراوي، فإذا كانت الشخصية الروائية في القرن التاسع

1- رواية شيفرة دافنتشي لدان براون صدرت في نسختها الأصلية بالإنجليزية العام 2003 وفي نسختها المترجمة إلى العربية – وهي المتعمدة في هذا البحث، والصادرة طبعتها الأولى عن الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، بترجمة سمة محمد ربه العام 2004.

2- Voir, Fabien Gris, Image et imaginaire, cinématographique dans le récit français contemporain (De la fin des années 1970 à nos jours), thèse de doctorat (non publié), faculté arts, lettres et langues, université Jean Monnet, Saint-Etienne, 2012, p: 48.

عشر ومنتصف القرن العشرين قد تجسدت من خلال المسرح والأوبرا ومعارض الرسم، فهي حاليا يمكن أن تتجسد من خلال السينما، إذ إن الأدب يُستمد من خلال ممارسة ثقافية يومية ومكثفة غالبا ما تكون ملهمة للكاتب.[1] أي بمعنى أن تصبح الشخصيات السينمائية ملهما للكاتب الروائي فيبني نموذج شخصياته وفقا لها. في الصفحة 463: "بدا الزمن وكأنه قد توقف متحولا إلى حلم يسير بالتصوير البطيء، حيث أصبح عالم تيبينغ كله هو الحجر المفتاح. فشاهده وهو يصل إلى ذروة ارتفاعه.. وقد تأرجح في الفضاء للحظات.. ثم تشقلب إلى الأسفل بحركة لولبية. هابطا إلى الأرضية الحجرية". فالتصوير البطيء تقنية فيلمية بحتة، يتأثر بها دان براون فيستعمل في صياغة مشهده رؤية عالية التفصيل تتمطط مفصولة بنقاط انقطاع كأن المتلقي أمام مشهد في فيلم يرتفع فيه الكريبتكس، يتأرجح، ثم يعود إلى الأسفل، دون إغفال التركيز على ردة فعل الشخصية "المرئية" التي أصبح الحجر المفتاح عالمها كله، وهنا لخيال القارئ أن يتصور كمية الرعب والخيبة وأيضا الغضب في وجه تيبينغ الذي يفقد عالمه كله في لحظة بطيئة متمددة كهذه.

II. التقنيات الفيلمية في رواية شيفرة دافنتشي :

إن توظيف تقنيات الفيلم في الرواية من خلال الصيغة الشكلية لا يحول الرواية إلى مجرد كلمات مكتوبة بالكاميرا، وإنما يخلق نوعا من التوازي بين التقنيات المعروفة للحكي الروائي والسرد الفيلمي وأنماط أخرى للسرد قد يحتويها جميعا وعاء الرواية.

1 .II. التبئير والتأطير: التبئير هو "المنظور الذي تقدم به الوقائع والمواقف المسرودة".[2] و"الإطار يحدد مساحة الصورة وهو عبارة عن فسحة محددة ذات بعدين".[3]

وعند الحديث عن التبئير والتأطير مستقدمين من تقنيات السينما إلى الرواية، فإن الأمر يتعلق بمظاهر حضور الصورة الفيلمية، بجميع عناصرها البصرية والسمعية والموسيقية إن وجدت.

ولعل أول ما يلاحظ حول راوية شيفرة دافنتشي هو بناؤها الذي يأخذ من الفيلم سرعته وإثارته بأسلوب يركز على الشخصيات أكثر مما يلفت إلى وجود راوٍ للحكاية، ويهتم بنقل الأحداث بموضوعية تكاد تخلو من التفسير والتعليقات أحيانا. فمع أن دان بروان اختار تقنيات تتحيز إلى الراوي العليم لسرد حكايته غالبا، إلا أن الراوي يتغير من فصل لآخر تبعا للأحداث التي يتم التركيز عليها كل فصل كما استعمل الحكي على لسان الشخصيات في فصول عديدة. ولم تخل الرواية من التبئيرات الداخلية وتبئير الكاميرا. فحتى إن كان سرد الراوي العليم بلسان الطرف الثالث مهيمنا، إلا أن ذلك الراوي لم يكن كلي المعرفة بالشكل الذي يتدخل في توجيه رؤية القارئ، ولم تستخدم معرفته الكلية إلا لتمرير ما لا تستطيع الشخصيات نقله. فشخصية المعلم مثلا لم يكتشفها القارئ إلا عند اكتشاف صوفي ولانغدون لها.

وإذا كانت التبئيرات تتعدد في الرواية، فإن ما يعني هذا البحث هو تبئير الكاميرا، الذي ينقل الحدث أو الوصف بعين محايدة أو محدودة العلم. وهذا النوع من التبئير لا يمكن أن يمتد على مدى

1- Voir, Fabien Gris, Op-Cit, p: 57 – 58.

2- جيرالد برنس، المصطلح السردي، ت: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط 1، 2003، ص: 87.

3- ماري تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، ت: فائز بشور، وزارة الثقافة، دمشق، دط، 2007، ص: 11.

الرواية، فالرؤية الخارجية المحضة التي تكتفي بوصف الأفعال دون أن يدركها المتلقي، أويصاحبها أي تأويل أوتدخل من فكر الفاعل البطل لا توجد أبدا، وسيكون عملها لا معقولا، ومع ذلك، فإن التوجه إلى تبني هذه الرؤية في الرواية يجعل اللغز أكثر إيهاما.[1]

في الصفحة 31 من الرواية: "كان شعره ممشطا إلى الخلف مدهونا بالزيت وقد برزت من مقدمة رأسه خصلة شعر بشكل سهم يقسم حاجبيه الكثين، بارزة إلى الأمام كمقدمة سفينة حربية".

الوصف هنا يلتزم الحياد، وينقل بأمانة كاميرا الشكل الخارجي للنقيب فاش دون أن يتورط في أي انطباعات أوتفاصيل نفسية.

وفي وصف الأماكن الصفحة 169: "كان ممر الطابق الأعلى رحبا واسعا مزينا بفخامة وكان يؤدي إلى اتجاه واحد فقط – نحو مجموعة ضخمة من الأبواب المصنوعة من خشب السنديان والتي تحمل إشارة نحاسية".

وترافق عين الكاميرا الأحداث أيضا في الصفحة 155: "أبطأت صوفي من سرعتها قليلا عندما وصلا إلى التقاطع. وأعطت إشارة تنبيه بالأضواء الأمامية وألقت نظرة سريعة بالاتجاهين قبل أن تضغط على دواسة البنزين من جديد وتلف نحو اليسار عبر المنعطف الخالي من السيارات باتجاه ريفولي. وانطلقت صوفي غربا لمسافة ربع ميل ثم انعطفت يمينا لتدور حول دوار واسع وبعد ذلك بقليل أصبحا في الطرف المقابل عند جادة الشانزيليزيه".

الحدث هنا آلي بحت، لا يلج إلى داخل صوفي ورفيقها، ولا ينقل انفعالاتهما أثناء الهرب، وكأن الأمر يتعلق بمجرد نزهة قربا من الشانزيليزيه.

وتصبح درجة الإضاءة وحتى الرائحة ذات دلالة أيضا. في الصفحة 253: "تقدم الخادم أمامهما عبر بهو فخم ذي (في الترجمة ذو) أرضية رخامية أنيقة ليصل إلى غرفة استقبال رائعة التصميم والزخارف. كانت القاعة مضاءة بمصابيح تصدر إضاءة خافتة تعود إلى العصر الفيكتوري مزينة بالشرابات المتدلية بشكل متجعد. كان الجو بداخل الغرفة يعبق برائحة العتق والقدم مع أثر لرائحة تبغ الغليون وأوراق الشاي والنبيذ الإسباني، مع العبير الأرضي للعمارة الحجرية. وعلى الحائط في نهاية الغرفة كانت بين مجموعتين من الدروع المعدنية بأكمله. مشى الخادم نحو الموقد ثم انحنى وأشعل كبريتا في قطع محضرة مسبقا من خشب الحور التي صبت عليها مواد الاشتعال. فانبعثت النار ملتهبة في غضون ثوان".

هذه التقديم يمهد للمشهد الذي يليه في الصفحة 254: "لقد أتى الصوت من أعلى درج لولبي الشكل كان يلتف إلى الأعلى حتى الطابق الثاني. وفي قمة الدرج تحرك شبح رجل دون معالم واضحة في الظلام الحالك.

مساء الخير، قال لانغدون. سير لاي، اسمح لي أن أقدم لك صوفي نوفو.

تشرفت بمعرفتك. تقدم تيبينغ نحو الضوء".

المشهد الأول يتجاوز فيه السارد تفاصيل الصورة والوصف الخارجي للأشياء، فهو ينتقل إلى مستوى أعلى من التمثيل، ينتقل إلى الرائحة، ويركز على الطراز المعماري الرفيع مع الإضاءة الخافتة

1- ينظر، تزيفيطان طودوروف، الشعرية، ت: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 2، 1990، ص: 53.

لقصر تيبينغ، ليتوج المشهد بدخول تيبينغ إطار الصورة، ذلك الدخول مأخوذ حرفيا من مشاهد الأفلام للسير تيبينغ: يبرز من الظلمة إلى النور.

وإلى جانب أمانة الكاميرا في نقل الصورة، يلعب الصوت عاملا مهما في تفاصيلها، فشعور قارئ العمل الأدبي بالصوت أو الصمت في المقطع الذي أمامه له مراجع عديدة، وهو يفترض امتلاك حساسية كافية تجاه أي تغير قد يرافقه، ويشكل صوت الراوي أحد العناصر اللافتة للاهتمام فيها، فمع أن صوت الراوي هو أكثر الأصوات خفوتا في الرواية، فإنه يظل يتردد في مخيلة القارئ طيلة زمن القراءة، وهنا يمكن تحليل عناصره الحسية، هويته الذكرية والأنثوية، والصيغة التي يتكلم بها، فهو صوت منفرد لا يختلط بالأصوات الخارجية بل يسكتها وتسكته، وله إيقاع قد يكون منتظما في الكتابات الكلاسيكية، ومتقطعا غالبا في الكتابات الطليعية من خلال استخدام أشكال خطية متعددة كالكلمات والرسوم والمساحات البيضاء.[1]

وصوت الراوي في شيفرة دافنتشي يتوجه للقارئ بأسلوب تقريري أحيانا عندما يمنحه تفاصيل دقيقة لزمان ومكان حدث ما، من تفاصيل المكان في الصفحة 13: "على بعد خمسة عشر قدما 450 سنتيمترا فقط، خارج البوابة المقفلة، حدق فيه الخيال الضخم لمهاجمه عبر القضبان الحديدية".

و من تفاصيل الزمان والمكان معا في الصفحة 381: "أشار عقرب ساعة لانغدون الميكي ماوس إلى السابعة والنصف عندما ترجل من الليموزين الجاغوار هو وصوفي وتيبينغ في زقاق المعبد الداخلي. ومشى الثلاثة في متاهة من الأبنية حتى انتهوا في ساحة صغيرة خارج كنيسة الهيكل. لمع الحجر الخشن في مياه الأمطار وسجع الحمام الذي كان معششا في البناء".

لكن هذه الصبغة التقريرية لصوت الراوي لا تدوم طويلا، إذ تتغير شحنتها بتغير قناع الشخصية الذي ترتديه، والحدث الذي تعبر عنه، فتنتقل إلى الرعب والمفاجأة مثلا عندما يقف لانغدون وصوفي أمام حقيقة أن الرجل الذي لجآ إليه ليخلصهما من المأزق الذي حشرا فيه هو نفسه الآن يحمل مسدسا ويهددهما في الصفحة 445: "لاي، تمكن لانغدون أخيرا من الكلام، ما الذي تفعله بحق السماء؟ لقد ظننا أنك في خطر وأتينا إلى هنا لمساعدتك ".

أو تنتقل إلى السخرية الممزوجة بشيء من الشماتة كما في الصفحة 464: "وعندما مر تيبينغ بلانغدون، نظر إليه مباشرة في عينيه. الشريف فقط هو الذي يعثر على الغريل. لاي أنت علمتني ذلك".

وأمثلة تغير صوت الراوي كل مرة أكثر من أن يتم حصرها، بل إن الصمت في الرواية كانت صوتا آخر يمكن للقارئ أن يسمعه، كما ذلك الصمت المشحون بالانفعالات عندما يصف السارد الخادم ريمي وهو يواجه مصيره المحتوم في الصفحة 424 محاولا الصراخ دون أن يصدر عنه صوت: "انتفخ حلق ريمي فجأة فأحس به كهزة أرضية. فتمايل مقابل عمود القيادة وأمسك بلعومه وقد أحس بطعم القيء في الرغامى التي كانت تضيق أكثر فأكثر. فحاول أن يصرخ بأعلى صوته إلا أن صرخته كانت مكتومة ولم تصل حتى إلى خارج السيارة. وأدرك تلك اللحظة لماذا شعر بطعم مالح في الكونياك. إنني أموت... إنني أقتل!"

1- ينظر، سلمى مبارك، الصوت والصمت في السينما والأدب، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ع 61، شتاء 2003، ص: 229.

وبعيدا عن صوت الراوي تنبعث الأصوات من عالم الحكاية فيصبح للكلمة صوت وإحساس وردة فعل. في مشهد قتل سونيير أول الرواية الصفحة 13: "واقشعر جسده من الصوت الذي أتاه من مكان قريب جدا منه. مكانك لا تتحرك". فإذا ركبنا هذه الصوت على الوصف الخارجي في الصفحة نفسها لمهاجم سونيير الأبرص: "حدق فيه الخيال الضخم لمهاجمه عبر القصبان الحديدية"، بإمكان الصورة أن تقف واضحة في ذهن القارئ الذي يشارك سونيير رعب اللحظة. بل إن معطيات الصوت في هذا المشهد لا تقف عند أثره وإنما تحاول البحث في خلفيته: "لم يكن من السهل تحديد لهجته". وبإمكان القارئ هنا أن يتساءل، هل لدى سونيير الذي يواجه القتل وحيدا وقت للبحث عن لهجة قاتله؟ قد يبدو السؤال عبثيا وضربا من الحشو في هذه اللحظة، ولكن معرفة القارئ فيما بعد سر شخصية جاك سونيير تبرر تساؤله عمن يكون وراء اكتشاف ذلك السر الكبير والوصول إلى المعلم الأكبر في الأخوية.

وتتكرر المعطيات السمعية في الرواية كثيرا، وغالبا ما تأتي في إطار وصفي، في مشهد المواجهة الأخيرة مثلا بين كل من لانغدون وصوفي من جهة وتيبينغ المعلم من جهة أخرى يتراوح الصوت ما بين الانكتام الكلي والهمس والصراخ وفوضى المحيط أو حتى موسيقاه. فهو يكون صمتا أحيانا، كما في الصفحة 458: "عندما لا يكون للسؤال أية إجابة صحيحة عندها لا يكون هناك إلا رد وحيد ينطوي على الصدق. وهو المنطقة الرمادية بين نعم ولا. الصمت.." فالسارد هنا يقدم حقيقة موضوعية، بعيدا عن انفعال لانغدون وتجاذبات اللحظة. وقد يكون الصوت صراخا مكتوما أحيانا، في الصفحة 458: "روبرت هل أنت معي أم ضدي؟ تردد صدى كلمات المؤرخ الملكي في صمت عقل لانغدون". وفي الصفحة 463: "كاد لانغدون أن يصرخ بيأس". وقد يكون هامسا متوسلا في الصفحة 461: "صوفي، ناداها لانغدون متوسلا. أرجوك يجب أن ترحلي". وفي الصفحتين 463، 465 على الترتيب بلسان تيبينغ: "هيا روبرت، همس تيبينغ ضعه على الأرض". وأيضا: "لا تفعل ذلك أرجوك، قال تيبينغ متوسلا". وقد يكون صراخا: "إنها في جيب لانغدون، أخذ تيبينغ يصيح وكأنه قد فقد عقله. الخريطة التي تهدي إلى الكأس المقدسة. بينما رفعه رجال الشرطة وحملوه إلى الخارج ألقى تيبينغ برأسه إلى الخلف وأخذ يصرخ بجنون. روبرت أخبرني أين هي!"

هذه الانتقالات على سلم الصوت تبعا لدقة الموقف تجعل القارئ يدخل في إطار الكلمة المقروءة ليس على مستوى الصورة فقط وإنما بشكل يجعله يعيش اللحظة بتفاصيلها السمعية فينصت عند الهمس ويجفل عند الصراخ.

ولم تكن أصوات الشخصيات وحيدة في المشهد، إذ كان للصوت رمزية دلالية إضافية، خلقت نوعا من الاستقطاب داخله، فأصوات توجد حالة من التوتر لدى المتلقي كصوت خطوات فاش وعملائه في الشرطة القضائية تقتحم المكان في الصفحة 465: "وعندما تناهى إلى سمع لانغدون صوت الخطوات الثقيلة في الردهة المؤدية إلى قاعة الاجتماعات، لف مخطوط البردي ودسه في جيبه ثانية". وقبل هذا صوت الرصاصة التي تنطلق من مسدس تيبينغ دون قصد انعكاسا لتوتره لاحتمال ضياع الكريبتكس، في الصفحة 463: "وبحركة خاطفة وثب لانغدون إلى الأعلى ملوحا بذراعه (في الأصل ملوحا ذراعه) نحو الأعلى وقذف بالكريبتكس بقوة إلى الأعلى نحو القبة. لم

يشعر لاي تيبينغ بإصبعه وهو يضغط على الزناد، لكن الميدوسا أطلق رصاصة دوت في القاعة كالرعد. تغيرت وضعية لانغدون من الركوع إلى الانتصاب الكامل، اما الرصاصة فقد انفجرت على الأرض بالقرب من قدمي لانغدون. وقد حاول نصف دماغ تيبينغ الذي كان يشتعل حنقا أن يصوب مسدسه من جديد إلى لانغدون، إلا أن النصف الأقوى منه جر عينيه غضبا إلى الأعلى نحو القبة. الحجر المفتاح!"

وأصوات أخرى توجد حالة مناقضة من الانسجام مع موسيقى الكون بشكل ينفصل عن قلق المشهد في الصفحة 459: "لقد صورت الروايات الغريل دوما على أنها المومس الوحشية الراقصة في الظلمات الحالكة.. في الخفاء بعيدا عن الأنظار.. تلك التي تهمس في أذنك وتغريك لتتقدم خطوة إلى الأمام ثم تختفي بين الغيوم. شعر لانغدون وهو يتأمل الأشجار وينصت إلى حفيفها بحضورها القوي المرح. كان كل ما حوله ينطق بها بوضوح وبساطة. كخيال شاهق يطل من الضباب، كانت أغصان أقدم شجرة تفاح في بريطانيا تحمل الزهور المتفتحة ذات البتلات الخمس، كلها تلمع مضيئة كفينوس، كانت الآلهة في الحديقة الآن، ترقص تحت المطر وتترنم بأغاني العصور كلها وتختلس النظر من خلف الأغصان المثقلة بالبراعم كما أنها لو أنها تذكر لانغدون أن ثمرة المعرفة كانت تكبر ولا تطالها يده".

هذا التجاذب الواضح بين الاتصال بالمشهد وخوفه وقلقه وكل الشد الذي يحمله نتيجة تعرض لانغدون لذلك الامتحان العسير الذي حشر فيه بأن ألقي بين يديه مصير ألفي عام من الحكايات السرية والغموض من جهة، والانفصال عنه من جهة أخرى إلى جماليات بعيدة لم يكن ليصل ذهن القارئ لولا تظافر عناصر الصورة والصوت معا. فالغريل في مخيلة لانغدون ترقص على وقع موسيقى لامرئية، تعزفها جميع الكائنات من حولها.

والموسيقى إلى جانب فنون أخرى تجاورت في سرد شيفرة دافنتشي تحكي القصة نفسها، في الصفحة 291: "إن قصة الغريل موجودة في كل شيء حولنا، لكن ليس بطريقة مباشرة، فعندما قامت الكنيسة بتحريم الحديث عن المنفية مريم المجدلية كان يجب أن يتم تناقل قصتها وأهميتها عبر الأجيال، لكن بطرق غير مباشرة وأكثر تحفظا... طرق تعتمد على التعابير المجازية والرمزية.

- بالطبع.. عن طريق الفن.

أشار لانغدون إلى لوحة العشاء الأخير، هذه هي أبلغ مثال على ذلك، فأكثر الفنون تأثيرا اليوم من أدب وموسيقى تروي بشكل غير مباشر قصة يسوع ومريم المجدلية.

أخبرها لانغدون بسرعة عن أعمال لدافنتشي وبوتشيلي وبوسان وبيرنيني وموتزارت وفيكتور هوجو جميعها همست سرا بقصة البحث عن الأنثى المقدسة المطرودة واستعادتها من جديد. فالأساطير الخالدة مثل سير غاوين والفارس الأخضر والملك آرثر والأميرة النائمة، كانت كناية عن الغريل. كما أن رائعة فيكتور هوجو أحدب نوتردام وسيمفونية الناي السحري لموتزارت كانت مليئة بالرموز الماسونية وأسرار عن الغريل.

عندما تفتحين عينيك للكأس المقدسة، قال لانغدون سترينها في كل مكان في اللوحات والموسيقى والكتب. حتى في الرسوم المتحركة، ومدن الملاهي وأفلام السينما الشعبية".

في هذا السرد القصير، يتكشف تفاعل الفنون، على مستويين، داخل الرواية ذلك الوعاء السخي الذي يسع الجميع، وفي الحياة التي تتناغم جميع عناصرها لتحكي قصة واحدة بأشكل مختلفة هي قصة الكأس المقدسة.

وتحضر الموسيقى في المشهد الأخير عندما يركع لانغدون منصتا لهمس الكون في الصفحة 494، فرغم أن الراوي لا يأتي على ذكر أي موسيقى ولكن القارئ يكاد يشعر بها تنساب مع الكلمات: "والآن أخيرا شعر لانغدون بأنه فهم المعنى الصحيح لقصيدة المعلم الأكبر. فنظر إلى السماء عبر الزجاج وتأمل هذه الليلة الرائعة التي تزينها النجوم.

ترتاح أخيرا تحت السماء ذات النجوم.

ترددت أصداء كلمات منسية، كهمهمات أرواح وأشباح في عتمة الليل..

إن البحث عن الكأس المقدسة هو بحث هدفه الانحناء أمام رفات مريم المجدلية. هو رحلة للصلاة عند قدمي المنفية..

وقد أثار ذلك شعورا مفاجئا بالاحترام والتبجيل لذكراها.. فخر لانغدون راكعا على ركبتيه.

شعر لانغدون للحظة أنه سمع صوت امرأة... ينطق بحكمة العصور يهمس له من أعماق الأرض..."

وإذا كانت النماذج البصرية تشكل مصدر ثراء لرواية شيفرة دافنتشي منحت الكلمة إضافات الصورة والصوت والإطار، فإنه من البديهي ألا تكون تلك الصور مستمدة جميعها من السينما، فالصور في السينما كما في الرواية قد تكون متخيلا فنيا وجماليا، وقد تكون وثيقة واقعية تقريرية ومباشرة. ومعيار التفرقة في هذه الحالة هو القدرة على منح المكتوب صفة المرئي التقريرية، دون تجريده من عناصره الجمالية الفنية.

2 .II. المونتاج:

من المهم بدءا التوضيح أن المونتاج باعتباره تقنية سردية لم يأت إلى الرواية هبة من الفيلم، وإنما كان هذا الأسلوب سمة النصوص قبل ظهور السينما أصلا، حيث لم تخل النصوص القديمة منذ الإلياذة من هذا الأسلوب الفني في السرد. إلا أن استفادة الرواية من هذه التقنية نتجت عن الثراء والتنوع والجماليات الإضافية التي منحها الفيلم لها.

والمونتاج هو: "ترتيب اللقطات المختلفة في مرحلة لاحقة للتصوير التي تفترض إعادة بناء الزمان والمكان مانحة استمرارية للسرد السينمائي".[1] فأهمية المونتاج إذن لا تتوقف عند مجرد ترتيب الوحدات المختلفة، بل تتجاوز وظيفتها السردية بصناعة تتابع اللقطات دفعا للسرد في الحكاية، إلى وظائف ذهنية بحيث تتجاور اللقطات ضمن علاقات جديدة تسمح بخلق معنى وفكرة غير متضمنة في أي من هذه اللقطات منفردة، أو شعرية تهدف إلى الوصول إلى حالة شعورية والتعبير عن الأحاسيس.[2]

وتتعدد تصنيفات المونتاج وآلياته تبعا لتعدد المنظرين والمدارس، إلا أن تلك التصنيفات لا تصبح ذات أهمية شديدة إذا ما قيست بالوظائف التي يقوم بها المونتاج داخل العمل الفني مهما

1- فران فينتورا، الخطاب السينمائي (لغة الصورة)، ت: علاء شنانة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، د ط، 2012، ص: 346.
2- عدنان مدانات، وعي السينما، وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما، دمشق، د ط، 2012، ص: 90.

كان نوعه.

وقبل البدء بالقراءة، تصرح شيفرة دافنتشي بشكل شبه مباشر باعتمادها تقنية المونتاج في توزيع فصولها، إذ إن استبعاد العناوين في الفصول الخمسة بعد المئة، والاكتفاء بالترقيم هو شكل من أشكال القطع والوصل بين الملفوظات الجزئية في كل فصل، فالترقيم يمنح الفصول نوعا من التمايز والترابط في آن معا.[1]

والانتقالات بين فصل وآخر قد تكون مع تغير الزمان والمكان أو أحدهما أو عدم تغير كليهما، وقد تكون مرفقة بقرينة لفظية تدل على التغيير من عدمه، وقد لا تحضر تلك القرينة في النص ويحال للقارئ اكتشافها من السياق.

ومن بين فصول الرواية جميعها، كان تغير الزمان والمكان معا واضحا ومع قرينة لفظية لمرتين فقط بين وحدتين متتاليين، هما الانتقال من الفصل الرابع بعد المئة إلى الفصل الخامس بعد المئة أي الأخير، وفي الانتقال من الفصل الخامس بعد المئة إلى الخاتمة. ففي الانتقال الأول كان عمر التغيير الزماني لحظات، والمكاني أمتارا، وفي الانتقال الثاني كان الانتقال لمدة زمنية معتبرة نسبيا (يومان) ولآلاف الكيلومترات من اسكوتنلندة إلى فرنسا.

في الانتقال إلى الفصل الخامس بعد المئة، يمكن للقارئ إدراك تغير الزمان والمكان كليهما، إذ أنه في الفصل السابق يتوقف المشهد عند صوفي وجدتها ينضم إليهم شقيقها ولانغدون عند درج المنزل قرب كنسية روسلين، لكن الفصل التالي في الصفحة 482 يحمل قرينة تغير الزمن والمكان، ففاصل الزمن لا يبدو كبيرا، ولكنه كاف لصنع فنجان قهوة على الأقل، أما المكان فقد انتقل إلى داخل البيت:

"كان الليل قد حل على روسلين.

وقف لانغدون وحيدا في شرفة المنزل الحجري مستمتعا بأصوات الضحك واجتماع الشمل وهي تنطلق من الباب خلفه. كان فنجان القهوة البرازيلية القوية قد منحه شعورا مؤقتا بالراحة من إرهاقه المتزايد".

أما المونتاج الذي ربط الفصل الأخير بالخاتمة، فقرينته لفظية أيضا، في الفصل الخامس بعد المئة يترك القارئ لانغدون الذي انتهت مهمة التي انتدبه إليها رجل يحتضر في اسكوتلندة مودعا صوفي رفيقة مغامرة الليلة، ليلتقيه في الخاتمة في الصفحة 490 في باريس بعد يومين من الراحة يكاد لا يدرك ما حدث قبلهما بالضبط: "استيقظ روبرت لانغدون مجفلا. فقد كان يحلم. كان برنس الحمام المعلق بالقرب من سريره يحمل شعار فندق ريتز باريس. رأى ضوءا خافتا ينفذ من خلال الستائر السميكة.

هل هذا شروق أم غروب؟ تساءل في نفسه.

كان جسمه دافئا ومرتاحا تماما. فقد أمضى معظم ساعات اليومين الفائتين نائما بعمق".

فتعابير فندق ريتز باريس، شروق أم غروب، معظم ساعات اليومين السابقين. تقدم دليلا لا يقبل الشك عن تغير المكان والزمان معا منذ آخر تفصيل في الفصل السابق.

1- محمد بن سلمان القويفلي، البياض السردي (الأعراف ودلالات العدول) مجلة الآداب، جامعة الملك سعود، الرياض، م 15، ع 2، 2003، ص: 334.

وإذا كان المونتاج هنا مع قرينة فإنه في فصول عديدة من الرواية جاء دون قرينة لفظية تدل على تغير الزمان والمكان، وتعلق هذا بالانتقال من المقدمة إلى الفصل الأول، والانتقالات إلى الفصل الثامن، والحادي عشر، والسابع عشر، والخامس والخمسين. في الفصل الحادي عشر الصفحة 74: "دعابة رقمية؟ قال فاش للفرنسية وقد اصفر وجهه وأخذ يحدق في صورة نوفو غير مصدق أذنيه. مزحة رقمية؟ إن تقييمك المحترف لهذه الأرقام أنها مزحة رقمية؟"

بينما انتهى الفصل السابق عند استرجاع القس أرينغاروزا مكالمته مع المعلم وهو على الطائرة في طريقه إلى روما، والانتقال المكاني هنا واضح، لكن الزمن لا يخبرنا هل كان تزامنا تحديدا مع الفصل الذي يليه، أم قبله، أم تلاه بقليل؟ ولكن حتى وإن لم تكن هناك قرينة، فإن المتلقي بإمكانه إدراك الانتقال بسهولة وفقا لمعطياته السابقة عن مكان فاش ونوفو عند التحقيق داخل اللوفر.

والانتقالات في عشر مناسبات في رواية شيفرة دافنتشي كانت مع عدم تغير أي من معطى الزمان أو المكان مع وجود قرينة تدلل على عدم التغير ذلك. في نهاية الفصل السابع والأربعين في الصفحتين 226 وبعدها 227: "وعندما انتهى روبرت من شرحه بدا وكأن شيئا ما قد ألم به فجأة.

-روبرت، هل أنت على مايرام؟

كان نظره مركزا على الصندوق. "Sub ...Rosa" تحت الوردة... واختنقت الكلمات في حلقه وبدت مسحة من الهول الذي يشوبه الرعب على وجهه. لا يمكن... هذا مستحيل.

-ما هو المستحيل؟

رفع لانغدون نظره ببطء عن الصندوق وهمس: تحت علامة الوردة. هذا الكريبتكس... أعتقد أنني أعرف ما بداخله".

في الفصل الذي يليه الصفحة 228: "كان لانغدون يكاد لا يصدق الافتراض الذي توصل إليه لتوه. إلا أنه بالنظر إلى من قام بإعطاء الاسطوانة الحجرية لهما، وكيف أعطاهما تلك الاسطوانة والآن هذه الوردة المحفورة على الصندوق، لم يكن يسع لانغدون إلا أن يتوصل إلى هذه النتيجة الوحيدة.

إنني أحمل الحجر المفتاح الخاص بالأخوية".

فمع أن الزمان والمكان بقيا ثابتين بين نهاية الفصل وبداية الفصل الذي يليه، إلا أن ذلك البياض حمل دلالة التشويق وشد أنفاس القارئ الذي سينشغل تماما كما صوفي داخل المشهد بمحاولة معرفة ما ذلك الاستنتاج المستحيل الذي توصل إليه لانغدون والذي خطف لون وجهه وفتح أمامه مجالا لتفسير جزء مما حدث الليلة.

وفي ثمانية عشرة مناسبة أخرى من الرواية ، كان المونتاج بتغير الزمان دون تغير المكان، من ذلك الانتقال إلى الفصل الثاني والثمانين في الصفحة 374: "شارع فيليت؟ سأل لانغدون محدقا في تيبينغ في المقعد الخلفي لليموزين. حتى الآن كان تيبينغ متكتما بشكل مثير للأعصاب فيما يتعلق بالمكان الذي اعتقد أنهم قد يعثرون فيه على ضريح الفارس". فتغير الزمن هنا بفاصل لحظات قليلة فقط شرح فيها السير تيبينغ رأيه، إذ أن الفصل السابق الصفحة 373 انتهى إلى قوله: "حسنا، والآن دعونا نتحدث عن قبر ذلك الفارس.."

أما بقية الفصول وعددها اثنان وستون فصلا، فقد كان فيها إيحاء بالتزامن مع الاقتصار على الانتقال المكاني. وهنا تم سرد أحداث فرعية عديدة تقع بالتزامن أحيانا، وبالتتابع أخرى. أي أنه يتم سرد حدث ما ثم ينتقل الفصل الذي يليه إلى حدث آخر أو أكثر يتزامن معه، وفي الفصل التالي يتطور الحدث الأول ليُسرد تطور الأحداث التالية في وقت لاحق. وقد تلتقي نتائج أكثر من حدث في مكان واحد في نقطة زمنية ما.

ومثال هذا سرد وصول صوفي ولانغدون إلى قصر فيليت في الفصل الثاني والخمسين، ليسرد الفصل الثالث والخمسون حدث تفعيل جهاز التعقب في الشاحنة التي تقلهما، لتعود الفصول الثلاثة التالية من الرابع والخمسين حتى السادس والخمسين إلى صوفي ولانغدون والحديث داخل منزل تيبينغ. ثم ينتقل الفصل السابع والخمسون إلى حدثين منفصلين: اكتشاف الشرطة القضائية الفرنسية لموقع صوفي ولانغدون من جهة، ووصول سيلاس إلى قصر فيليت من جهة أخرى. الفصل الثامن والخمسون يعود إلى تيبينغ وضيفيه. وفي الفصل التاسع والخمسين يتصل فاش بالقس أرينغاروزا، في الفصول الثلاثة الموالية يتركز السرد على صوفي ولانغدون وتيبينغ مرة أخرى، ليعود الفصل الثالث والستون إلى كوليه وقد وصل هو الآخر قصر فيليت، ثم تنفجر الأحداث في الفصلين الرابع والستين والخامس والستين بهجوم سيلاس على الثلاثة، واقتحام الملازم كوليه للقصر ليكتشف في الفصل الذي يليه أن تيبينغ قد هرّب صوفي ولانغدون إلى الخارج وتبدأ سلسلة أحداث أخرى يأتي سردها بالتوازي أيضا.

فالسرد يستعمل هنا مونتاج التناوب بين ثلاثة أحداث منفصلة: وصول لانغدون وصوفي إلى قصر فيليت ولقاؤهما مع تيبينغ، والحدث الثاني توجه الشرطة القضائية بدورها إلى القصر، والحدث الثالث وصول سيلاس من جهته. تلتقي قوى هذه الأحداث في نقطة واحدة، ليجتمع الحدثان الأول والثالث، ثم يتبعهما الحدث الثاني. أما اتصال فاش بالقس أرينغاروزا الذي قد يبدو كأنه حشر هنا داخل هذه الأحداث، فهو يهدف دفع القارئ للاعتقاد أن فاش طرف في الجريمة التي وقعت في اللوفر، ورد فعل هذه الحدث لا يأتي سوى في الفصل الثالث بعد المئة عندما يثبت أن فاش بعيد كل البعد عن المشاركة في هذه الجريمة.

وفي الرواية الجديدة، يشكل نسق التناوب الذي دخل عالم الرواية بتأثير من السرد الفيلمي مظهرا من مظاهر المونتاج، إذ يقوم هذا النسق على سرد قصتين أو أكثر في قالب روائي واحد، حيث يتم سرد أجزاء من قصة ما، ثم أجزاء من قصة أخرى بالذهاب والعودة بين القصتين إلى نهاية الرواية، وهنا تنتقل عدسة الراوي بين مكانين متباعدين أو عدة أمكنة.

وإذا كان سرد التناوب قد استعمل في سرد الأحداث الفرعية في شيفرة دافنتشي، فإنه يمكن ملاحظة استعمال ذلك السرد على مستوى أوسع، إذ يتجاور في الرواية سرد قصتين أساسيتين، لكل منهما حكايات فرعية ترتبط فيها، القصة الأولى، وزمنها الوقت الحاضر موضوعها الرئيسي جريمة قتل قيم متحف اللوفر جاك سونيير وما تبع ذلك من أحداث وتحقيقات ومطاردات. أما القصة الثانية فهي تندس في تفاصيل القصة الأولى، وتروى على لسان شخصياتها غالبا، وهي أكثر إيغالا في الزمن من القصة الأولى إذ تمتد سعتها على مدى أكثر من ألفي عام، وتتمحور فكرتها حول

تاريخ من الاختباء والسرية والإيمان الذي يرتدي ثوبا غير الذي تدعمه الخطابات الرسمية.

وينتقل الفعل السردي بين الحكايتين، ليصل في النهاية إلى خاتمة مشتركة، تصبح فيها القصة الحاضرة مجرد امتداد طبيعي لقصة عمرها قرون طويلة.

تبدأ الرواية وتنتهي في مكان واحد، وفي زمن دلالي واحد تقريبا، الليل.

في البداية، الصفحة 13: "متحف اللوفر، باريس، 10:46 ليلا".

وفي الخاتمة، الصفحة 490: "كان الظلام قد حل على المدينة". يغادر لانغدون فندقه، ويتجه نحو اللوفر ليركع هناك تبجيلا لرفات المجدلية أسفل الهرمين.

هذا المونتاج الدائري الذي يعيد النهايات إلى حيث البدايات قد يحمل دلالات العودة إلى الحقيقة، تبجيل الفن، وتبجيل من تغنت به التحف الفنية في الكثير من أعمال اللوفر: مريم المجدلية، ومن خلفها الأنثى والإيمان الذي لا يقصي حضورها وجماليتها.

ولم يتوقف فعل المونتاج على الربط بين الفصول، إذ كان هناك مونتاج بين المشاهد في الفصل ذاته، وهذا أيضا جاء متضمنا تغيير المكان والزمان أو الزمان دون المكان، أو المكان دون الزمان، أو الانتقالات الذهنية بالتعبير عن الرجوع إلى الماضي أو القفز نحو المستقبل أو الحوارات الداخلية.

ومن نماذج القطع مع تغير المكان دون الزمن في الصفحة 301 حيث مشهد لانغدون يشرح لتيبينغ حقيقة وجود الحجر المفتاح معه مهدئا غضبه لإخفائه سبب قدومه إليه:

"ماذا! أخذتما المفتاح من مخبئه؟

لا تخف قال لانغدون. فالمفتاح مخبأ في مكان آمن الآن.

مخبأ في كان آمن جدا على ما أعتقد!

في الحقيقة، قال لانغدون وهو غير قادر على إخفاء ضحكته، ذلك يعتمد على عدد المرات التي تنظف فيها الأرض تحت أريكتك".

وبعد هذا المشهد الذي يضم الثلاثة في الداخل ينتقل السرد مباشرة إلى مكان قريب بالخارج: "كانت الرياح تهب بقوة خارج قصر فيليت، والهواء يضرب رداء سيلاس، وهو لا يزال جاثما بالقرب من النافذة".

ومن نماذج القطع بين مشاهد الحاضر والتداعيات الذهنية ذلك المشهد في الصفحة 184: "كان فوكمان لا زال يهز راسه. لكن مع كل هذا الكم من الكتب التي ألفت حول هذه الفرضية، لماذا لم تكن معروفة على نطاق أوسع؟

لأن هذه الكتب لا يمكنها منافسة قرون من التاريخ الرسمي وبخاصة إذا كان قد صادق عليه أكثر الكتب مبيعا في العالم أجمع.

توسعت عينا فوكمان بذهول. لا تقل لي إن قصة هاري بوتر هي عن الكأس المقدسة؟

إنما كنت أشير إلى الإنجيل.

خجل فوكمان من نفسه. عرفت ذلك.

دعه من يدك! شقت صيحة صوفي الصمت داخل السيارة. ضعه جانبا!

ارتد لانغدون إلى الخلف عندما اقتربت صوفي إلى الأمام وصاحب في وجه السائق".

لانغدون في المشهد الأول كان في عملية تداع ذهني عادت به إلى حوار سابق مع ناشره، قبل أن تخرجه صوفي من حالة الاسترجاع بصيحتها في وجه السائق الذي كان سيشي بهما للشرطة.

ومن نماذج القطع من مشهد إلى آخر مع تغير الزمن والمكان معا، في الصفحة 39: "في بداية

هذا المساء وداخل حرم شقته العلوية قام الأسقف مانويل أرينغاروزا بحزم حقيبة سفر صغيرة وارتدى رداءه الكهنوتي التقليدي الأسود".

وفي الصفحة نفسها: " والآن وهو على متن الطائرة المتجهة إلى روما أخذ يتأمل الأطلسي بلونه الداكن عبر نافذته، كانت الشمس قد غربت. لكن أرينغاروزا كان يعلم أن نجمه هو كان في صعود. فالليلة سيكسب المعركة. فكر مذهولا بأنه قبل أشهر قليلة فقط كان يشعر بأنه لا حول له ولا قوة أمام اليد التي هددت بتدمير إمبراطوريته".

في هذا المشهد تجتمع مشاهد جزئية متعددة وتحدث انتقالات زمانية ومكانية متعددة أيضا، فعلى مستوى الزمان هناك تغير يتعلق بالليلة ذاتها، "في بداية هذا المساء"، و"الآن" أما على مستوى المكان، فالتغير ينتقل بالقس أرينغاروزا من شقته في نيويورك إلى الطائرة المتجهة به إلى روما.

وهناك أيضا الأحلام وتخيلات المجد الذي يقترب منه. هناك الاستباق والقفز إلى الأمام فهو "سيكسب المعركة الليلة"، وهناك الاسترجاع والعودة أشهر إلى الوراء "قبل أشهر قليلة فقط كان يشعر أنه لا حول له ولا قوة".

والمونتاج قد يكون على مستوى المشهد ذاته، بالتركيز على عناصر أكثر أهمية، أو محاولة لفت النظر إلى جزئيات قد يغفل عنها القارئ. وهنا تلعب تقنيات اللقطة دورا أساسيا في صنع الصورة.

ومن ذلك في الصفحة 233: "لقد قلت لك، قالت صوفي، ليس لنا أي يد في مقتل جدي.

نظر فيرنييه إلى لانغدون. ومع ذلك ادعت الأخبار الواردة من الراديو أنكما مطلوبان ليس بتهمة قتل جاك سونيير فحسب بل بتهمة قتل ثلاثة رجال آخرين أيضا.

ماذا؟ صعق لانغدون. ثلاث جرائم أخرى؟ صدمه الرقم غير المتوقع أكثر من حقيقة أنه كان المتهم الأساسي. كان هذا الرقم يبدو أكثر من مجرد صدفة. الثلاثة الكبار؟

في المشهد تفقد الأحداث بعضها البعض عامل المفاجأة، فمفاجأة لانغدون وصوفي لتصرف مدير البنك الغريب الذي فعل كل شيء حتى اللحظة وعرض نفسه وسمعة بنكه للخطر لأجل إنقاذهما لا تجد تفسيرا لها وهو يشهر في وجههما مسدسا الآن. إلا أنهما لا يستفيقان من هذه المفاجأة إلا ليجدا نفسيهما أما مفاجأة لا تقل خطورة، فهما متهمان بأربع جرائم وليس جريمة واحدة فقط. أما المفاجأة الأكبر فهي في عدد الجرائم ذاته والذي يحمل دلالة وحيدة لدى لانغدون: الأربعة الكبار قتلوا وهو ما يفسر حركة سونيير اليائسة بمحاولة إيصال الحجر العقد لحفيدته.

وقد يستعمل أسلوب المونتاج بتغيير حجم اللقطات لمنح المشهد إثارة أكثر ودلالة أعمق، ومن ذلك في الصفحة 309 في مشهد هجوم سيلاس على صوفي ولانغدون وتيبينغ في قصر فيليت: لقطة من زاوية منخفضة "بالرغم من أن صوفي كانت تعمل في الشرطة إلا أنها الليلة كانت تتعرض لتهديد السلاح للمرة الأولى. أما المسدس الذي كانت تحدق به فقد كان في قبضة يد شاحبة لرجل أبرص ذو (ذي) شعر طويل أبيض". فالكاميرا هنا التقطت الجزء الأعلى من الشخصية لمنحها قوة وذاتية أكثر.

تقترب الكاميرا في لقطة قريبة جدا: "نظر إليها الرجل بعينين حمراوين (في الترجمة حمراوتين) تشعان بنظرة زجاجية مخيفة". واقتراب اللقطة هنا يوجد اتصالا مباشرا بين المتلقي والشخصية ليخلق نوعا من التوتر في المشهد، فمصدر الرعب هنا لا يقف عند تهديد المسدس وحده، وإنما في

النظرة التي تقف خلفه أيضا.

تعود الكاميرا لتبتعد في لقطة متوسطة تصل حتى خصر المهاجم لتورد تفصيلا جديدا يتعلق بما يرتديه: "كان يبدو بردائه الصوفي ذو (ذي) الحبل المربوط على خصره وكأنه راهب من القرون الوسطى".

فاللقطتان الأولى والثانية، القريبة والقريبة جدا أدخلتا القارئ في جو هجوم الأبرص، ولكن العقل البشري بعد أن يبدأ في استيعاب الفعل يبدأ في البحث عن تفاصيله، وهو ما حدث هنا، فقد تجاوز السارد تفاصيل الشكل الخارجي لسيلاس إلى محاولة الشخصيات التي تتعرض للهجوم البحث عن هويته، فهوية سيلاس حتى اللحظة لا تزال مجهولة لدى الثلاثة أولدى لانغدون ونوفو عل الأقل.

وقد يكون هدف المونتاج تبرير رد فعل شخصية ما، في الصفحة 186: "لقد عرضت القس للخطر، حدق سيلاس بشرود في أرضية الغرفة، وفكر مليا بالانتحار. في الحقيقة كان أرينغاروزا هو من أعاد إليه الحياة أصلا... هناك في تلك الكنيسة الصغيرة في إسبانيا، حيث علمه وهذب طباعه ومنحه هدفا لحياته.

صديقي، قال له أرينغاروزا يوما، لقد ولدت أبرص، لا تدع الآخرين يصمونك بالعارلهذا السبب. ألا تعلم كم يجعلك هذا مميزا عن الآخرين؟"

وفي الجزء التالي من المشهد في الصفحة التالية: "لكن في تلك اللحظة حيث كان في غرفته في سكن أوبوس داي، أخذت صورة أبيه الخائب الرجاء يهمس في أذنه من الماضي البعيد.

أنت مصيبة.. أنت شبح..

عندئذ ركع سيلاس على الأرضية الخشبية وتوسل الرب أن يغفر له، ثم خلع ثوبه وراح يجلد جسده بالسوط من جديد".

في هذا المشهد ينقل المونتاج بين اللحظة الحاضرة، ولحظة استرجاعية بعيدة، وأخرى أبعد ذلك التجاذب الفظيع في شخصية سيلاس، والذي يفسر سلوكه العنيف هذه الليلة، فهذا الشاب الذي عاش حياة منبوذة معذبة حتى التقى القس أرينغاروزا، فمنح لحياته بعدا لم يكن قادرا على رؤيته من قبل، يفكر بالانتحار لأنه خذل قسه، ويمارس الجلد على نفسه لأنه خذل ربه. فكل ذلك العنف الليلة هو في عرف سيلاس مدفوع بأمرين لا غير: الولاء والإيمان. وإن كان الولاء يبدو أكثر تأثيرا في نفس الراهب الأبرص.

وفي المقابل تستعمل التقنية ذاتها لتصف العلاقة من الجانب الآخر، القس أرينغاروزا في مشهد إصابته وسيلاس معا في الصفحة 435: "ابني، همس أرينغاروزا. أنت مصاب.

نظر سيلاس ووجهه يتلوى ألما. أنا آسف جدا، أبت. بدا أنه كان متألما لدرجة أنه لم يستطع أن يتكلم.

كلا سيلاس، رد أرينغاروزا. أنا الذي يجب أن أتأسف. تلك كانت غلطتي، لقد وعدني المعلم أنه لن يقتل أحد في هذه العملية وأنا طلبت منك أن تطيعه طاعة عمياء. لقد كنت متلهفا وخائفا أكثر من اللازم. لقد خدعنا أنت وأنا. فلم تكن في نية المعلم أن يعطينا الكأس المقدسة أبدا.

عاد القس أرينغاروزا وهو بين يدي الرجل الذي أنقذه من البؤس والشقاء منذ سنين طويلة. عاد بذاكرته إلى الوراء. إلى إسبانيا إلى بداياته المتواضعة. عندما بنى بمساعدة سيلاس كنيسة كاثوليكية صغيرة في أوفييدو. ثم بعد ذلك إلى نيويورك حيث جسد انتصار الرب في بناء برج أوبوس داي. المقر الرئيسي لهم في جادة ليكسينغتون".

هذا المونتاج بين اللحظة الحاضرة والاسترجاعية أيضا له دلالة التفسير والتبرير، فأرينغاروزا الذي التقاه القارئ شخصية متزمتة طوال الرواية حتى هذه اللحظة أظهر أنه لم يكن على علم بأي من الجرائم باسم الدين، وأن كنيسته رغم رغبتها الشديدة في الحصول على الحجر المفتاح لإسكات تهديدات الأخوية إلى الأبد إلا أنها لم تكن لتفكر في استعمال القتل وسيلة.

المونتاج هنا يخيب أفق توقع القارئ، فالكنيسة بريئة. بريئة تماما.

وأمثلة المونتاج في رواية شيفرة دافنتشي تتعدد، فقد لا يكون من اليسير جدا سرد ذلك الكم من الأحداث المتسارعة والمتزامنة دون استعمال هذه التقنية والتي تتعالق مع تقنية الإطار الذي يحدد حجم اللقطات قبل أن يخلق التواصل أو القطع بينها.

وقد جمع المونتاج بين الوظيفة الجمالية والوظيفة الدلالية، الوظيفة الجمالية من خلال قيامه بدور المنشط لوعي المتلقي وخلق لذة الاتساق لدية.

ووظيفة دلالية عندما يعمد التركيب إلى إبراز معنى لا يمكن استخلاصه من الوحدات ذاتها، وهذا عن طريق التوازي أو التناوب بين وحدات سردية ذات مضمون مختلف لخلق فكرة جديدة نابعة عن هذا الاقتران.

3 .II. الكتابة السيناريستية:

سيناريو "من الإيطالية سيناريو، وكانت تعني الديكور، أما سيناريو الفيلم فهو المخطط المكتوب لأجزاء حلقات الفيلم مع تخطيط الحوارات أحيانا".[1]

فالسيناريو إذن هو شكل من أشكال الكتابة الخالية من العاطفة والانفعالات، يتضمن وصفا للمشاهد من مختلف جوانبها، الأماكن، والشخصيات، والحركة، والإضاءة، والديكور، وكل ما يمكن أن يرسم المشهد في مخيلة المخرج وطاقمه قبل البدء بالتنفيذ.

وهو إذن ترتيب سردي خاص يتم من خلال المشاهد ويوجه بواسطة التبئير الخارجي الذي يجزئ الإطار الفضائي والزمني والشخصيات وتسلسل الأحداث. وصيغة السيناريو تستدعي مؤثرا زمنيا يرتبط بأنماط التبئير الخالية من التوغل النفساني، وبالفعالية الروائية مبتعدا عن كل الصفات الأدبية والشعرية البارزة، ليتحول بطريقة شبه مثالية إلى تعبير محض.[2]

وعندما تنتقل الكتابة السيناريستية إلى الرواية يجد المتلقي نفسه أمام لغة محايدة، تهتم بتأطير الحدث من كل الجوانب المكنة، ولكنه من المهم جدا هنا التأكيد على أن هذا النوع من الكتابة لا يمكن أن يأخذ الحيز الأكبر في الرواية، فهي في النهاية فن تخييلي لا تقريري.

ومن أبرز أشكال الكتابة السيناريستية حضورا في رواية شيفرة دافنتشي ذلك الوصف المدقق لمحيط المشهد بمختلف تفاصيله ومن ذلك وصف الكنائس، والقصور، وديكورات المنازل، ومنه

1- ماري تيريز جونز، مرجع سبق ذكره، ص: 59.

2- Voir, Fabien Gris, Op-Cit, p: 185.

في الصفحة 252: "كان الممر المؤدي إلى المدخل الرئيسي مرصوفا بالحصى وكان الباب منحوتا من خشب السنديان والكرز ومقرعته النحاسية كانت بحجم رمانة كبيرة. وقبل أن تقوم صوفي بطرق الباب فتح من الداخل.

وقف أمامهما خادم أنيق وقد زم شفتيه بتكلف وهو يقوم بالتعديلات الأخيرة على ربطة عنقه البيضاء وبزته السوداء التي يظهر أنه ارتداها للتو".

فإحداثيات الإطار تبدأ أولا بوصف تفاصيل المكان، ثم الحدث الجزئي صوفي وهي ستدق الباب لكنه يفتح قبل أن يفعل، وظهور ريمي الخادم بتفاصيل أناقته التي تحتمها خدمته ثريا إنجليزيا يقدس البروتوكول.

هذا المشهد يذكر القارئ بمشهد يكون قد مر على ذاكرته أثناء القراءة سابقا، مشهد فيرنييه المدير الليلي لبنك زيوريخ وهو يخرج لملاقاة لانغدون ونوفو في الصفحة 204: والليلة بالرغم من أن فيرنييه قد استيقظ منذ ستة دقائق ونصف، إلا أنه كان يبدو وهو يمشي بسرعة عبر ممر البنك تحت الأرض، كما لو أن خياطه الخاص وحلاقه قد أمضيا ساعات في إضافة لمسات الأناقة الرفيعة على شعره وهندامه. وها هو ببدلته الحريرية الرائعة يمشي مسرعا ويبخ في فمه معطر النفس ثم يعدل ربطة عنقه.

المشهدان معا يخلقان نوعا من الشخصيات التي توحي بالنمطية عند اللقاء الأول، لكن تلك الفكرة لا تصمد كثيرا عندما يتعرض الاثنان لاختبار ولاء، ريمي لسيده تيبينغ، وفرنييه لصديقه جاك سونيير.

في الفصل الثاني والأربعين داخل بنك زيوريخ للودائع الصفحة 201 بينما يتفاعل صوفي ولانغدون، وقلقان لعدم معرفتهما كيفية الدخول إلى الحساب، يحتفظ مدير البنك بحرفيته المطلقة: "هل قلت خمسين سنة؟

كحد أدنى، أجاب مضيفهما إلا أنه يمكنك طبعا أن تستأجر الخزينة لمدة أطول بكثير من ذلك. لكن في تلك الحالة يجب اتخاذ تدابير أخرى والأخذ بعين الاعتبار أنه إذا لم تجر أي عملية على الحساب لمدة خمسين سنة فيتم التخلص من محتويات الصندوق أوتوماتيكيا. هل أبدأ بالإجراءات التي تمكنكما من الدخول إلى الصندوق الخاص بكما؟

أومأت صوفي إيجابا. لو سمحت.

رفع المضيف ذراعه وأشار إلى الصالون الفخم. هذه هي غرفة المعاينة الخاصة بكما. وعندما سأخرج من الغرفة يمكنكما إمضاء الوقت الذي تحتاجان إليه لمراجعة وتعديل محتويات صندوق الودائع الخاص بكما الذي سياتي إلى ... هنا. ثم انتقل بهما نحو الجدار البعيد في آخر الغرفة حيث كان هناك حزام ناقلة يدخل الغرفة ملتفا بلطف ويبدو إلى حد ما كالحزام الذي تنقل عليه أمتعة المسافرين من الطائرة إلى المطار. عندئذ تدخل المفتاح في ذلك الثقب هناك... أشار الرجل إلى لوحة إلكترونية كبيرة مقابل حزام الناقلة. كان على اللوحة بالفعل ثقب (في الأصل ثقبا) مألوفا مثلث الشكل.

وعندما يقوم الكمبيوتر بالتأكد من العلامات الموجودة على المفتاح ومطابقتها تقومان بإدخال

رقم الحساب الخاص بكما عندها ستحصلان آليا على الصندوق الذي يحتوي على الوديعة من الخزينة في الأسفل كي تتمكنا من معاينتها. وعندما تنتهيان من الصندوق قوما بإعادته إلى حزام الناقلة وادخلا المفتاح من جديد وستعكس العملية. وبما أن كل شيء هنا مؤتمن فستضمنان خصوصية تامة بعيدا حتى عن موظفي هذا البنك. وإذا كنتما في حاجة لأي شيء على الإطلاق اضغطا فقط على زر الاستدعاء الموجود على الطاولة التي تحتل وسط الصالون".

هذا السرد هو أطول سرد يحمل معايير الكتابة السيناريستية في الرواية، فهو يتعلق أصلا بعمليات روتينية يكون موظف البنك قد شرحها آلاف المرات لزبائن يختلفون كل مرة.

كما أن رواية شيفرة دافنتشي مارست التشذير في السرد عن طريق القفزات الزمنية والانتقال السريع بين الأحداث بشكل لم يدع مجالا لسرد طويل كالنموذج السابق سواء كان سردا روائيا تخييليا عاديا، أو سردا تقريريا ذا نمط سينارستي.

نتائج:

ومن خلال تتبع المؤشر النصي للرؤية الفيلمية في رواية شيفرة دافنتشي يمكن استخلاص ما يأتي:

1. تستفيد الرواية من التقنيات الفيلمية في بنائها السردي على ثلاثة مستويات مختلفة، هي التوظيف المرجعي، ونمط الصيغة الشكلية، والحضور السردي.

2. تجمع رواية شيفرة دافنتشي بين المضمون النخبوي والمتخصص، وبين السرد التشويقي الشعبي، فدان براون يستعمل التشويقي الشعبي لتمرير النخبوي وا لمتخصص الذي سيبدو مملا إذا ما قدم في مادته الأصلية الجافة.

3. تتسم رواية شيفرة دافنتشي بالسرعة والأحداث غير المتوقعة على غرار ما يمكن مشاهدته في فيلم تشويق ومغامرات.

4. استفادت رواية شيفرة دافنتشي من الانفتاح على مختلف الأنساق الفنية، فوظفت عين الكاميرا لجعل الكلمات حية في نفس القارئ.

5. وظف دان براون مخزونات الصورة لبناء خطابه السردي، معتمدا على تقنيات التبئير والتأطير ومستفيدا من إمكانيات الصورة البصرية والسمعية.

6. يساهم نسق التناوب في الرواية في توضيح سرد المتتاليات المتعددة ويمنحها جماليات تتفوق على الأنساق التتابعية الكلاسيكية.

7. يشكل المونتاج في الرواية عاملا جماليا، من حيث تركيب اللقطات لتحفيز وعي المتلقي. ودلاليا، من حيث استخلاص المعاني من اللقطات المركبة والتي لم يكن القارئ ليدركها لو لم تتجاور تلك اللقطات بفعل المونتاج.

8. قد يكون موقع المونتاج في النص الروائي بين الفصول المختلفة، أو بين المشاهد المتتالية، أو حتى داخل المشهد نفسه، ولكل شكل من أشكال المونتاج قيمته الفنية ومؤشراته الدلالية.

9. تعتمد الرواية الجديدة الكتابة السيناريستية، بالتركيز على معطيات الإطار وترك تفسير الانتقالات للقارئ.

10. وانطلاقا مما سبق كله، يشكل الانفتاح على التجارب الجديدة عامل تطور وثراء، فالانغلاق على مقولات النوع يحد من ذلك التطور، ويحرم من استقدام تقنيات جديدة.

قائمة المصادروالمراجع:

المصادر:

1. دان براون، شيفرة دافنتشي، ت: سمة محمد عبد ربه، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط 1، 2004.

المراجع:

الكتب:

1. تزيفيطان طودوروف، الشعرية، ت: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دارتوبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 2، 1990.

2. جيرالد برنس، المصطلح السردي، ت: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط 1، 2003.

3. عدنان مدانات، وعي السينما، وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما، دمشق، د ط، 2012.

4. فران فينتورا، الخطاب السينمائي (لغة الصورة)، ت: علاء شنانة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، د ط، 2012.

5. ماري تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، ت: فائزبشور، وزارة الثقافة، دمشق، دط، 2007.

المجلات:

1. مجلة الآداب، جامعة الملك سعود، الرياض، م 15، ع 2، 2003.

2. مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ع 61، شتاء 2003.

المراجع الأجنبية

1. Fabien Gris, Image et imaginaire, cinématographique dans le récit français contemporain (De la fin des années 1970 à nos jours), thèse de doctorat (non publié), faculté arts, lettres et langues, université Jean Monnet, Saint-Etienne, 2012.

الآخر عند الشعراء السود في العصر الجاهلي وصدر الإسلام

ضرار كاظم مظلوم عبد الفتلاوي جامعة الكوفة- العراق

الملخص

إن هذه الدراسة الموسومة ب(الآخر عند الشعراء السود في العصر الجاهلي وصدر الإسلام) تهدف الى إبراز تجليات الآخر عند هذه الفئة المقهورة من خلال عرض واستقراء شعرها ، وقد اتضح أن العلاقة مع الآخر عند هذه الفئة اتسمت بالرفض ،والتصادم ،والتحايل والمماطلة تارة ، وبإسقاط الرؤى تارة أخرى ، كل ذلك دل على مدى الحرمان والتهميش والإقصاء الذي كان يعيشه الأسود في المجتمع، ولكن تلك المحاولات والإسقاطات لم تؤتِ أكلها ولم تُجنَ ثمارها ، وبقي الأسود بلا انتماء ويعاني التهميش والإقصاء .

ومن خلال ذلك يمكن القول أن الآخر في شعر السود كان عاملاً رئيساً في توجيه رؤية الشاعر الأسود نحو رؤية خاصة اتسمت بالرفض والسخرية لكل ما اتصل بهذا المجتمع الذي قهره وجعله مشرداً كنبات قُطعت جذوره فاصفرت أوراقه وتدانت من ملامسة –أو لامست - البيئة الطبيعية القاسية بكل ما تحمل من لفحات وسموم ووعورة .

Abstract:

This study which is marked by other blak poets in the pre-Islamic version aim at highlighting the manifestations of the other inthis category by presenting and her hair has become clear that the relationship with the other in this category which was characterized by rejection and collusion and fraud and procrastination tara and to drop visions other

All this demonstrated the extent of deprivation marginalization and exclusion that blacks lived in society but those attempts and projections did not come to eat and did not reap the fruits and remained black without belonging and suffer marginalization and exclusion and through that can be said that the other in black poetry was a major factor in guiding the vision of the black poet towards a special vision characterized by rejection and ridicule for all that he called this community who conquered him and made him homeless as a sofa whose roots were cut off and his papers scattered you are touching or touching the harsh natural environment with all the things that are loaded with loafs toxins and bumps

المقدمة

الحمد لله الذي خلق من العدم، وعلّم الإنسان مالم يعلم، والصّلاة والسّلام على نبي الرّحمة محمد بن عبد الله (صلّى الله عليه وآله وسلم)، وأهل بيته الطيبين الطّاهرين (عليهم السلام) ، وأصحابه الغر الميامين (رضوان الله عليهم)، ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدّين .

وبعد :

فقد شغلت العلاقة مع الآخر حيزاً كبيراً من الدّراسات الأدبية، ولعلّ ذلك عائد إلى الأهمية التي يتمتع فيها الآخر إذ إنّ بوساطته يمكن الكشف عن الذات فلا تظهر الذات دون وجود آخر، ومن هنا آخذ الآخر تشكلات عديدة عبر الزمن، وعلى هذا فقد كان الآخر في شعر السود في غاية الأهمية ؛كونه المسؤول الأول عن ظهور هذه الطبقة الاجتماعية أولاً، أو توجيه سلوكها في الحياة وجهة خاصة ثانياً.

وقد أقمت البحث على تمهيد، ومبحثين، وخاتمة، أمّا التمهيد فكان مدخلاً للبحث ضمّ معنى الآخر في اللغة والاصطلاح ، والتعريف بالشعراء السود موضوع البحث.

فيما كان المبحث الأول مخصصاً لآخر القبيلة في شعر السود، وقد خصّصتُ المبحث الثاني لآخر الحيوان في شعر السود، وخلصتُ بعد ذلك كلّه إلى خاتمة البحث التي عرضت فيها خلاصة البحث ونتائجه.

وآخر دعواي أن الحمد لله ربّ العالمين

التمهيد :

أولاً- الآخر في اللغة والاصطلاح:

ورد معنى الآخر في المعاجم العربية على النحو الآتي:

1- في معجم تاج اللغة وصحاح العربية: ((الآخر بالفتح : أحد الشيئين ، وهو اسم على أفعل ، والأنثى أخرى))[1].

2- في معجم تاج العروس من جواهر القاموس: ((الآخر أحد الشيئين ،اسم فيه معنى الصفة ، والآخر بمعنى غير ، كقولك :رجل آخر وأصله أُخّر أي تأخّر فمعناه أشدّ تأخراً ثم صار بمعنى المغاير))[2].

3- في المعجم الوسيط : ((الآخر أحد الشيئين ويكونان من جنس واحد))[3]

4- معجم لسان العرب : ((الآخر بمعنى غير كقولك رجل آخر وثوب آخر))[4]

إذن فالآخر لغة يحمل دلالة المطابقة والاختلاف والغيبة.

أمّا مفهوم الآخر في الاصطلاح فقد ورد بتعريفات عدّة ،وذلك بفعل زوايا النظر التي ينطلق منها أو يؤسس عليها ، فمثلاً يرى سارتر أن الآخر : هو الأساس الأهم في حياة الفرد فمن خلال الآخر يمكن للفرد أن يكتشف ذاته وينمي قدراته[5]، فيما يرى فوكو أن الآخر هو : كل ما تعلق بالذات وارتبط بها ارتباطاً وثيقاً شأنه في ذلك شأن ارتباط الحياة بالموت[6]، ومن الملاحظ على هذين التعريفين انطلاقهما من منظور فلسفي كونهما جعلا الآخر محكوماً بالذات ومرتبطاً بها ارتباطاً وثيقاً.

في حين يرى جاك لاكان أنّ الآخر هو :الكائن المختلف عن الذات ، أو الذي يمكن أن يدخل طرفاً في علاقة مع الذات، ومن خلال تعريف لاكان يمكن ملاحظة وجهة النظر النفسية التي أسس عليها

1 -الصحاح : مادة آخر.

2 -تاج العروس : مادة آخر.

3 -المعجم الوسيط : مادة آخر.

4 -لسان العرب : مادة آخر.

5 -ظ الآخر حسب سارتر وظاهرية ميلو بونتي: 108-106.

6 -ظ دليل الناقد الأدبي :22-21.

مفهوم الآخر ؛كونه جعل من الآخر أداة ربط بين العالم الدّاخلي للفرد وعالمه الخارجي، وهناك من يرى أن((الآخر هو الذي يخالف الذات والعقيدة والثقافة ويظهر الآخر كالمستعمر للأنا والعلاقة معه محكومة بالتصادم والمواجهة)) [1]، وفي هذا التعريف إطلاق لمفهوم الآخر؛ إذ جعل من الآخر مخالفاً للذات والعقيدة والثقافة، كما وجعل العلاقة الرابطة بين الأنا والآخر علاقة ندية قائمة على المواجهة وإثبات الوجود.

ثانياً –الشعراء السود في العصر الجاهلي وصدر الإسلام:

مادام البحث متصلاً بالشعراء السود وجب التعريف بهم ، ونقل الاختلاف الحاصل في عددهم؛فابن قتيبة (ت276هـ) يذكر أن عددهم ثلاثة ، وذلك حين تحدث عن عنترة فقال : ((وهو أحد أغربة العرب ،وهم ثلاثة عنترة وامه زبيبة سوداء وخفاف بن عمر الشريديُّ، من بني سليم، وامّه نَدْبَة وإليها ينسب وكانت سوداء، والسليك بن عمر السّعدي وامه سَلكة وإليها ينسب وكانت سوداء)) [2] ، وقد نقل الأصفهاني(ت 356هـ) الرأي نفسه عن ابن الكلبي[3]، وذهب أبو منصور الثعالبي (ت 429هـ) إلى أن عددهم ثلاثة أيضاً[4]، وكذلك ذهب عبد القادر البغدادي (ت1093هـ)[5] ، وقد مال إلى هذا الرأي الدكتور عبدة بدوي ؛وذلك حين أخرج الشنفرى وتأبط شراً من دائرة الشعراء السود[6]. فيما جعل الزبيدي[7]وابن منظور[8]عددهم خمسة[9]وهم: عنترة بن شداد العبسي، وخفاف بن ندبة السلمي ، وابو عمير بن الحباب السلمي ، والسليك بن سلكة، وهشام بن عقبة بن ابي معيط ، وتأبط شراً والشنفرى، أما السيوطي(ت 911هـ)[10] فينقل أنّ عددهم سبعة وهم عنترة بن شداد وامه زبيبة، وخفاف وامه ندب ، وابو عمير بن الحباب السلمي، والسليك وامه سلكة ، وهشام بن عقبة بن ابي معيط –وهو مخضرم- ، وتأبط شراً والشنفرى.

ومّا سبق يمكن القول إن العرب لقبت فئة من شعرائها ب(الأغربة)؛ نتيجة للونهم الأسود الذي لحقهم من امهاتهم الإماء، وقد اختلف في عدد هؤلاء فقيل: أنّهم ثلاثة، وقيل: خمسة، وقيل: سبعة.

المبحث الأول : الآخر القبيلة

مثلت القبيلة في العصر الجاهلي عماد الحياة وأساس قوامها ، وذلك بفعل ارتباط أفرادها برابطة الدم والنسب؛ إذ ترجع الأسر المكنونة للقبيلة لجد أعلى، وغالباً ما تسمى القبيلة باسمه[11]؛ ولعل ذلك هو الذي أسهم إسهاماً كبيراً في نشوء العصبية القبلية عند العرب ، ومن هنا يمكن

---

1 -تمثيلات الهوية والآخر:52.

2 -الشعر والشعراء:1/149.

3 -ظ الأغاني :8/247.

4 -ظ ثمار القلوب:160-159.

5 -ظ خزانة الأدب :1/140.

6 -ظ الشعراء السود وخصائصهم في الشعر العربي :29-23.

7 -ظ تاج العروس : مادة غرب.

8 -ظ لسان العرب : مادة غرب.

9 -ممّا تجدر الاشارة اليه ههنا أنّ الزبيدي وابن منظور جعلا من تأبط شراً والشنفرى شاعرين إسلاميين وهو خلاف المشهور.

10 - ظ المزهر:2/431.

11 - ظ المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام :4/316، الحياة الأدبية في العصر الجاهلي :38، دراسات في الأدب الجاهلي: 27-22.

للباحث أن يفهم السبب الذي جعل شعر السود خالياً من العصبية ؛كون المجتمع حرم الشاعر الأسود من هوية الانتماء وفرض عليه التهميش والإقصاء، وذلك ما صرح به عنترة بقوله[1]: -الرمل-

نِسْبَتِي سَيْفِي وَرُمْحِي وهُمَا يُؤنِسَانِي كُلَّمَا اشتدَّ الفَزَع

فهو يصرح بعمق معاناته الناتجة من اللاتآلف، واللاانسجام، واللاقبول، والتي ولدت فزعاً مزمناً في نفسه أدّى به إلى الانتساب إلى السيف ، والرمح ، بدلاً عن قومه الذين رفضوا أن يكونَ كواحدٍ منهم، إذ ((لم يحظَ عنترة بكرم النسب وعتقه من بني البشر ، فلجأ إلى بديل قد يكافؤه ويوازيه من اتجاه آخر ، فأحال انتسابه إلى قيم الفروسية والشجاعة والإقدام في محاولة لكسب معركته في إثبات كينونيته ووجوده))[2].

فيما أعلن الشنفرى رؤيته للآخر القبيلة في قوله[3]: (الطويل)

أَقِيمُوا بَنِي أُمِّي صُدُورَ مَطِيِّكُمْ فانِّي الى قَوْمٍ سِواكُمْ لأمْيَلُ

فَقَد حُمَّتِ الحَاجَاتُ واللَّيْلُ مُقْمِرٌ وَشُدَّتْ لِطِيّاتٍ مَطَايَا وأرْحَلُ

وفي الأرْضِ مَنأى لِلْكَرِيمِ عَنِ الأذى وفيها لِمَنْ خَافَ القِلَى مُتَعَزَّلُ

لَعَمْرُكَ ما بالأرْضِ ضِيقٌ على امْرِىءٍ سَرَى رَاغِبَاً أو راهِبَا وهو يَعْقِلُ

ولي دُونَكُمْ أهلون: سِيدٌ عَمَلَّسٌ وَأرْقَطُ زُهْلُولٌ وَعَرْفَاءُ جَيْئَلُ

هُمُ الأَهْلُ لا مُسْتَوْدَعُ السِّرِّ ذائعٌ لدَيْهِمْ ولا الجَاني بما جَرَّ يُخذَلُ

إذ افتتح قصيدته بالجملة الفعلي (أقيموا) التي تدل على عدم الثبات والاستقرار، ممّا يوحي بانفصاله عن القبيلة ؛ نتيجة لأفعال أبنائها وهذا ما لمّح إليه باستخدامه لصيغة (بني أمي) التي تدلّ على المودة والعاطفة ، فهو يريد القول أنّه غير راغب بهذا الرحيل ؛إلّا أن ما يلاقيه من ذلٍّ وحرمانٍ كان الدّافع الأول والأساس لهذا الرحيل ، ثم يقدم فلسفة تنم عن مدى فهمه لعالمه المحيط به من خلال ربط المكان بالحرية فالنّاس جميعاً على علمٍ تامٍ بأن الأرض واسعة ولكّهم لا يسعون إلى الانتقال عندما يُستعبدون أويرهقون ظلماً، لذلك أضفى على هذا المكان صفة الإطلاق وعدم التحديد ، وكأنّه يشير إلى سذاجة المستضعفين ؛ كونهم يقبلون بما يلاقون من قهر، وذلّ وحرمان، واستعباد، مع سعة هذه الأرض، فعندما ((تصبح أعماق الذات بكل ما تنطوي عليه من

1 - ديوان عنترة :166

2 - مظاهر القهر الإنساني :35.

3 -ديوان الشنفرى :58.

رؤى وأشواق وعذابات أيضاً فردوساً داخلياً موازياً لجحيم الخارج ، جحيم القهر والخوف ورعب الاقتلاع من الجذور فإنّ توازي المكان الداخلي مع جحيم الخارج يؤدي إلى انقطاع عن المكان))[1]

ومن الذين حملوا لواء الانفصال عن القبيلة تأبط شراً في قصيدته ياعيد مالك، والتي منها قوله[2]: -البسيط-

عَاذِلَتِي انّ بعضَ اللَّوْمِ مَعْنَفَةٌ　　وَهَلْ مَتَاعٌ وانْ أبْقَيْتُهُ بَاقِ

انِّي زَعِيْمٌ لَئِنْ لم تَتْرُكِي عَذَلِي　　أنْ يَسْأَلَ الحَيُّ عَنِّي أهْلَ آفاقِ

أنْ يَسْأَلَ القَوْمُ عَنِّي أهْلَ مَعْرِفَةٍ　　فَلا يُخَبِّرُهُمْ عَنْ ثابتٍ لاقِ

سَدِّدْ خِلَا لَكَ مِنْ مَالٍ تُجَمِّعُهُ　　حَتّى تُلاقِي الذي كُلُّ امْرِىءٍ لَاقِ

لَتَقْرَعَنَّ عَلَيَّ السَّنَّ مِنْ نَدَمٍ　　اذَا تذَكَّرْتِ يَوْمَاً بَعْضَ أخْلَاقِي

ولعلّ ((هذه القصيدة التي تناغمت في مقطع منها قيم الصعلكة والقبيلة ، كانت تتنامى إلى احتفائية بتشجيع الانتماء القبلي والانفصال التام ، والهجرة إلى مكان ناء لا مقدرة لأهل الخبرة بدروب الصحراء في الوصول إليه، ولذلك رحل إلى العالم البديل ، مؤكداً أنّ خسارتهم لفقده كبيرة ، وأنّه لن يسدّ مكانه أحد ، وختم قصيدته ببيت الانفصال النهائي في طريق اللاعودة))[3] الذي رسم فيه صورة مؤلمة لتحسر قومه على رحيله ألا وهي صورة صك الأسنان والتي ارتبطت بالتحسر والتوجع والندم [4]متبعاً ذلك بنون التوكيد الثقيلة ؛ليدلل على حتمية وقوع الندم.

وقد كان رفض السليك لواقعه الاجتماعي مختلفاً فرسم في قوله[5]: -الوافر-

أشابَ الرأسَ أنّي كُلَّ يَوْمٍ،　　أَرَى لِي خَالَةً وَسْطَ الرِّحَالِ

يَشُقُّ عَلَيَّ أنْ يَلْقَيْنَ ضَيْمَاً　　وَيَعْجِزُ عَنْ تَخَلُّصِهِنَّ مالِي

صورة لخالاته وهنّ يعانينَ القهر والظلم من ذلك المجتمع ((فهذان البيتان يُصوران تحسر الشاعر على حال خالاته بسبب عجزه عن رفع الظلم عنهنّ، وهما في الوقت ذاته مثلا صرخات احتجاج أطلقها الشاعر على واقعه الاجتماعي الذي عاشه))[6].

فيما حاول سحيم عبد بني الحسحاس الاندماج مع مجتمعه ,ولكنّ محاولاته انتهت بالفشل؛

1 -جماليات المكان: 39.

2 -ديوان تأبط شراً:44-43.

3 -رؤية العالم في شعر الصعاليك:145.

4 -كما في قوله تعالى : ((يوم يعضّ الظّالم على يديه يقول يا ليتني اتخذتُ مع الرّسول سبيلا)) الفرقان :28-27.

5 -الشعراء الصعاليك ،طلال حرب:89.

6 -رؤية العالم في شعر الصعاليك:135.

لذلك سعى للانتقام عن طريق إغواء نساء ساداته وامتلاك أجسادهن والتمتع بجمالهن، فرسم لنا في شعره جانباً من تلك المغامرات الفاحشة التي كان يعيشها[1].

أمّا عبدة بن الطبيب فلم يرد في شعره ما يدلّ على انفصاله عن قبيلته إلا ما روي أنه كان أحد لصوص الرّباب[2].

ولعلّ خفاف كان أكثر فطنة وتبصر لعالمه المحيط به، وذلك حين طالب بالزعامة؛ إذ يرى الباحث أنّ هذه المطالبة بحدّ ذاتها تمثل خروجاً فطناً على تقاليد القبيلة ، وإلّا فمن غير المعقول أو المقبول أن يسعى خفاف وهو ذلك العبد الأسود للحصول على الزّعامة في ذلك المجتمع المتزمت بالعصبية المتشبث بالأبوة والذي حرمه من النسبة إلى ابيه لمجرد المطالبة أو العبث ، بل هدف من ذلك غلى الحصول على النسب الضائع من خلال هذه المحاولة التي أطلقها في مهاجاة منافسه في الزعامة العبّاس بن مرداس[3].

ومن تتبع أخبار السود وأشعارهم يلحظ أن علاقتهم بآخر القبيلة اتسمت بالرفض والانفصال لكنّها لم تأخذ شكلاً واحداً عند جميعهم بل سارت باتجاهين:

أ-الثورة على المجتمع مع البقاء فيه: ومثل هذا التجاه عنترة ، وبلغ هذا الاتجاه ذروته عند خفاف حين طالب بالزعامة ، وكذلك لم ترو كتب الأدب العربي خروج عبدة بن الطبيب عن قبيلته تميم.

ب-الثورة على المجتمع وعدم البقاء فيه: ومثل هذا الاتجاه بقية الشعراء السود الذين لم يرضوا بالذل في مجتمعهم ، فمنهم من امتهن الصعلكة كالسليك، وتأبط شراً، والشنفرى، ومنهم من لاذ بقوم غير قومه كسحيم عبد بني الحسحاس .

المبحث الثاني: الآخر الحيوان

فرضت الحياة القاسية على عرب شبه الجزيرة العربية التنقل والانتشار بحثاً عن مراع لمواشيهم ؛لذلك ارتبطت حياتهم بحيواناتهم ارتباطاً وثيقاً[4]و((أمّا الشاعر الجاهلي فصلته القوية بالحيوان تعدل صلته بالإنسان ، ولذلك زخر الشعر الجاهلي بمقطعات بل مطوّلات تصف الحيوان))[5] ، ولعلّ الناقة والفرس هما الحيوانان الأكثر ذكراً في الشعر الجاهلي ، وذلك بفعل ارتباطهما الوثيق بحياة الفرد وصلتهما بمستقبله، أمّا الناقة فقد ورد ذكرها في الشعر الجاهلي على ثلاث صور[6]:

-1ناقة الأسفار: وهي الناقة التي ارتبط ذكرها بذكر السفر ؛كونها كانت رفيقة العربي وأنيسته في قطع المفاوز والقفار؛ ولأجل أن تقوم بأداء مهمتها كان لابد لها من التمتع بمميزات وخصائص جعلها العربي مقياساً لناقة سفره[7].

وقد ورد ذكر هذه النّاقة في شعر السود ومن ذلك قول عبدة بن الطبيب[8]: -البسيط-

---

1 -ظ ديوان سحيم :15، 16، 18، 38، 39.

2 -ظ جمهرة أنساب العرب :168.

3 -ظ الشعر والشعراء :2/632، الأغاني :16/134، ديوان العبَاس بن مرداس السّلمي :13.

4 -ظ الطبيعة في الشعر الجاهلي :55.

5 -الأدب الجاهلي :92.

6 -الصورة الفنية في الشعر الجاهلي :77.

7 -ظ الجانب الخلقي في المعلقات العشر :386.

8 -شعر عبدة بن الطبيب :60-59.

إنّ التي ضَرَبَتْ بَيْتاً مُهَاجِرَةً بِكوفَةِ الجُنْدِ غَالَتْ وُدّها غُوْلُ

فَعَدِّ عَنْهَا وَلا تَشْغَلْكَ عَنْ عَمَلٍ إنّ الصَّبَابَةَ بَعْدَ الشَّبِ تَضْلِيلُ

بِجَسْرَةٍ كَعَلاةِ القَيْنِ دَوَسَرَةٍ فِيها عَلى الأيْنِ إرقالٌ وتَبْغِيلُ

عَنْسٍ تُشِيرُ بِقِنْوانٍ إذا زُجِرَتْ من خَصَبَةٍ بَقِيَتْ فِيها شَعَالِيلُ

قَرَواءَ مَقْذُوفَةٍ بالنَّحْضِ يَشْعَفُهَا فَرْطُ المِرَاحِ إذا كَلَّ المَراسِيْلُ

فقد وصف ناقته بالصلابة والتطاول على الأرض فضلاً عن سرعتها واكتنازها باللحم.

أمّا خفاف بن ندبة فيقول[1]: -الوافر-

فإمّا تُعْرِضِي يا سَلْمُ عَنّي وأصبحُ لا أُكَلِّمُكُمْ كَلَامَا

فرُبَّ نَجيبةٍ أعْمَلْتُ حتى تقومَ إذا لَويْتُ لها الزّمَامَا

والذي ظهر فيه مخاطباً (سلمى) ومتوعداً لها في حال إعراضها وابتعادها عنه أنه سيشد الرّحال ويقتفي آثرها ، وهو لاحق بها لامحالة ؛ كون ناقته تتصف بالقوة والخفة والسرعة.

-2ناقة القرى : وهي الناقة المعدّة للذبح ، وغالباً ما تتصف بالجلالة والسمن ، ولم يرد ذكر هذه الناقة في شعر السود، ولعل ذلك عائد إلى الحالة الاقتصادية أو الحالة الاجتماعية التي يعيشونها.

-3الناقة السانية وهي الناقة التي ارتبطت صورتها بالوقوف على الأطلال وبكاء الأحبة ، وغالباً ما تتصف بالتجلد والصلابة، كما في قول عنترة[2]: -الكامل-

هل غادرَ الشعراءُ من مُتردّمِ أمْ هلْ عَرفْتَ الدَّارَ بعدَ تَوهُمِّ

أعياكَ رَسْمُ الدّارِ لمْ يَتَكَلَّمِ حتّى تكلَّمَ كالأصَمِّ الأعْجَمِ

ولقد حبستُ بها طويلاً ناقتي أشكو إلى سُفْعٍ رَواكدَ جُثَّمِ

يا دارَ عبلةَ بالجواءِ تَكلّمي وعِمِي صَبَاحاً دارَ عَبْلَةَ واسلمي

فوقفتُ فيها ناقتي وكأنها فَدَنٌ لأقضيَ حاجةَ المُتَلَوّمِ

1 -شعر خفاف بن ندبة السّلمي :95.

2 -ديوان عنترة 187-186.

ففي هذه الأبيات يرسم عنترة مشهداً لدار محبوبته وهي خالية من أهلها الضاعنين عنها وكيف أنّه مرّ بتلك الدّار وأحزنه ذلك المنظر؛ حيث تذكر الأيام التي كانت فيها هذه الدّار عامرة ، وقد دفعه ذلك الحزن إلى التريث ، وإيقاف ناقته ؛للبكاء ، ولعلّ مجيء الحال(طويلاً) يؤكد شدة الجزع وامتداده لمدة زمنية ليست قصيرة.

أما الخيل فقد وردت بصورتين[1]:

أ-خيل الإغارة: وهي الخيل التي ارتبط ذكرها بالغارات والحروب، ولعلّ أبرز مثال على ذلك ما صوّره عنترة بقوله[2]: -الكامل-

مَا زِلتُ أرْمِيهِم بِثُغْرَةِ نَحْرِهِ ولَبانِه حتّى تَسَرْبَلَ بالَّدمِ

فازوَرّ مِنْ وَقْعِ القَنَا بِلَبَانــهِ وَشَكَا اليَّ بِعَبْرَةٍ وَتَحَمْحُـمِ

لَو كان يَدْرِي ما المحاوَرَةُ اشْتَكَى أو كَانَ يَدْرِي مَا جَوابُ تَكَلُّمِي

ففي هذه الأبيات يرسم عنترة صورة مشرفة لفروسيته التي دفعت لخوض معركة حامية الوطيس ، وقد كان من نتاج هذه المعركة أن أُصيب فرسه بجراح موجعة جعلته يضجّ ويشكو ، ولكون فاقد القدرة على الكلام فهم عنترة ما في نفسه دون كلام، وهذا الفهم متأتٍ من طول العشرة بين الصاحبين .

فيما يحبذ الشنفرى أن يكون فرس حربه هزيلاً، وذلك حين يقول[3]: -الطويل-

ولا عَيْب فِي اليَحْمُومِ غَيْرُ هُزَالِهِ على أنه يَوْمَ الهِيَاجِ سَمِينُ

وكَمْ مِنْ عَظِيمِ الخَلْقِ عِبْلٍ مُوثَّقٍ حَوَاهُ وفِيْهِ بَعْدَ ذَاكَ جُنُونُ

إذ استعمل أداة النفي (لا)؛ للدلالة على نفي العيب ،ثم استعمل أداة الاستثناء (غير)، ولكنّ قرينة السياق تؤكد أن ما بعدَ غير صفة محبذة، وهو ما أضفى على الجملة جمالاً رائعاً، فالفرس الذي يكون هزيل الجسم في السلم، وفي يوم الحرب ممتليء بما يقدمه من فعل يسر صاحبه هو الفرس الجيد ؛ كون القوة لا تقاس على مدى الضخامة وامتلاء الجسد.

وقد ورد ذكر فرس الإغارة عند خفاف بن ندبة في قوله[4]: -الكامل-

ولقد هَبطتُ الغَيْثَ يَدْفَعُ مَنْكبي طِرْفٌ كَسَافِلَةِ القَنَاةِ ذَنُوبُ

1 -الصورة الفنية في الشعر الجاهلي :83، الأدب الجاهلي :96.

2 -ديوان عنترة :217-216.

3 -ديوان الشنفرى :77.

4 -شعر خفاف بن ندبة السّلمي :42.

نَمِلٌ إذا ضُفِرَ اللّجامَ كأنّه رَجُلٌ يُنَوّه باليدينِ سَليبُ

حامٍ على دُبُر الشّياهِ كأنَّه اذا جَدَّ سَجْلٌ نَزَّهُ مَصْبوبُ

والذي أعطى فيه لفرسه صفة العقلاء، حيث وصفه بأصالة النسب، كما وصفه بالغلظة، مشبهاً إياه بالدلو العظيم الذي يصبّ منه الماء؛ ليدلل على شدة عدوه.

ب- خيل الصيد أو القنص: وهي الخيل المعدّة للصيد، ولم يرد ذكرها في شعر السود، ولعل ذلك عائد للحالة الاجتماعية التي يعيشونها.

ولم يخل شعر السود من ذكر بقية الحيوانات كالطيور والغزلان والظباء والبقر الوحشي ... وغيرها[1]، ولكنّ الشيء اللافت للانتباه في شعر السود أن قسماً منهم قد مال إلى الحيوان غير المستأنس ميلاً شديداً[2]، ومن ذلك قول الشنفرى[3]: -الوافر-

أنا السَّمْعُ الأزَلُّ فَلَا أُبَالِي وَلَوْ صَعُبَتْ شَنَاخِيبُ العِقَابِ

ولا ظَمأ يُؤَخّرُني وَحَرٌّ ولا خَمْصٌ يُقَصِّرُ مِنْ طِلَابِ

فهو يشبه نفسه بالسمع الذي هو ولد الذئب من الضبع ؛ليدلل على قوته وبأسه وقدرته على تجاوز الأهوال مهما كانت .

وقد بلغ الميل للحيوانات غير المستأنسة عند الشنفرى إلى جعلها بديلاً عن أهله ،ولعل السبب في ذلك عائد إلى الحالة النفسية المتأزمة التي كان يعيشها ، فجاء هذا النسب البديل معوضاً عن النسب الحقيقي الذي لا تتوافر في أبسط أسباب العيش.

فيما استأنس تأبط شراً بالذئب، في قوله[4]: -الطويل-

وَوَادٍ كَجَوْفِ العَيْرِ قَفْرٍ قَطَعْتُهُ به الذّئْبُ يَعْوي كالخَلِيعِ المُعَيَّلِ

فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا عَوَى إنَّ شأنَنَا قَلِيْلُ الغِنَى ان كُنْتَ لَمَّا تَمَوَّلِ

كِلانا اذا ما نالَ شيأً أفاتَهُ ومن يَحْتَرِث حَرثِي وَحَرْثَك يُهْزَلِ

كِلانا طَوَى كَشْحَاً عن الحيِّ بَعدما دَخَلْنَا عَلَى كِلابِهُمْ كُلَّ مُدْخَلِ

1 -ظ مثلاً ديوان الشنفرى : 36 ، 40 ،70، ديوان تأبط شراً :36 ،52، 45، شعر خفاف بن ندبة السلمي :63 ، 70، ديوان سحيم : 28، 29 ،39، 48، 195.

2 -ظ الشعراء السود وخصائصهم :307.

3 -ديوان الشنفرى :30.

4 -ديوان تأبط شراً :62.

ففي هذه الأبيات يظهر استئناس الشاعر بالذئب من خلال التقارب الذي يرسمه بين حياته وحياة هذا الحيوان الذي يتصف بعدم الخوف وعدم المبالاة والاكتراث لما يصنع، ويتضح من خلال سياق هذه المحاورة التي ساقها الشاعر في هذه الأبيات أنّ الذئبَ مثّل رمزاً لذات الشاعر؛ كونه ألحّ على جعل حياته وتطلعاته مساوية تماماً لحياته وتطلعاته.

ويتصل بذلك قول عنترة[1]: -الطويل-

حَلَفْنَا لَهُمْ والخَيْلُ تَرْدِي بِنَا معا نُزَايِلُكُمْ حَتّى تَهِرّوا العَوالِيَا

عواليَ زُرْقَاً مِنْ رِماحِ رُدَيْنَةٍ هريرَ الكلابِ يَتَّقِينَ الأفَاعِيا

فقد ساق عنترة هذه الأبيات ؛ ليدلل على شجاعة قومه وبطشهم بأعدائهم، وشدة خوف أعدائهم منهم؛ لذلك شبه قومه بالأفاعي ، وشبه أعداءهم بالكلاب الفارة من الأفاعي؛ ليدلل على جبنهم.

وخلاصة القول: أنّ الشاعر الجاهلي قدّم صوراً متنوعة لحيواناته ووصفها بطرق عديدة ، ولعلّ ذلك عائد إلى قربه الشديد منها وارتباطه المباشر بها؛ لذلك كان وصفه لها جميلاً رائعاً يكاد يعطي صورة كاملاً عن حياة وصفات كل حيوان ، ومن هنا يمكن فهم ميل الشاعر الأسود للحيوان غير المستأنس إذ يمكن القول إنّ السبب وراء هذا الميل هو العامل الاجتماعي الذي حرم الأسود من أبسط مقومات العيش والكرامة؛ ولذلك كفر بكلّ ما اتصل بالمجتمع القاهر له ، ومن أبرز صور هذا الكفر أنه صوّر الحيوان غير المستأنس به عندهم على أنّه حيوان لطيف يمكن مجاورته والعيش معه ، ولعلّ ذلك إيحاء من الأسود لمجتمعه بخطأ مقاييسهم التي يقيسون بها أو عليها ، أو أنّه أراد أنْ يصور لمجتمعه أنّه يشبه ذلك الحيوان المفترس الذي يخشاه الشجعان لقوته وبطشه ، وهي حالة أفرغ الشاعر الأسود من خلالها ما كان يعانيه من اضطراب نفسي ، ولعلّه أراد أن يخبرهم أن هذا الحيوان غير المستأنس أقرب تسالماً له منهم ، ومن هنا كان الحيوان بشكل عام يمثل في رؤية الشاعر الأسود بديلاً نفسياً عن الرفض الذي يلقاه من قومه.

الخاتمة:

بعد هذه الجولة السريعة مع دواوين الشعراء السود في العصر الجاهلي توصل الباحث إلى النتائج الآتية:

1- أخذ الآخر حيزاً كبيراً من الدّراسات الأدبية ؛ كونه يمثل الأساس الذي من خلاله يمكن الكشف عن الذات .

2- لم تتفق كتب الأدب العربي ودراساته على عدد الشعراء السود ، وأنّ أغلب من درس الشعراء السود قد اقتصر على ذكر المشهور منهم.

3- تأثر الشعراء السود بمحيطهم البيئي الطبيعي ، والاجتماعي ، والاقتصادي ، فولد هذا التأثر عندهم أزمة نفسية حادة انعكست في شعرهم.

4- إنّ الشاعر الأسود يميل في أغلب الأحيان إلى مخالفة ما تعارف عليه المجتمع في كلّ شيء، ولعلّه

1 -ديوان عنترة :225-224.

كان يقصد من وراء ذلك إلى التهكم والسخرية من قوانين ذلك المجتمع الذي حرمه من الانتماء وفرض عليه التهميش والإقصاء.

المصادروالمراجع -القرآن الكريم.

1. تاج العروس من جواهر القاموس،السيد محمد مرتضى الحسيني الزّبيدي، تحقيق عبد الكريم العرباوي.

2. الأدب الجاهلي(قضاياه –أغراضه-أعلامه- فنونه) ، د .غازي طليمات والأستاذ عرفان الأشقر، دار الفكر، ط2 ،1428ه2007-م.

3. تمثيلات الهوية والآخر-قراءة ثلاث نصوص روائية في الرواية الجزائرية-، بو شعيب الساوري، رابطة أهل العلم، ط1، 2008م.

4. خزانة الأدب ولبّ لباب لسان العرب، عبد القادربن عمر البغدادي(ت 1093ه)قدّم له ووضع هوامشه وفهارسه الدكتور محمد نبيل الطريفي، إشراف د.إميل بديع، دارالكتب،ط2، 2000م.

5. جماليات المكان في الرواية العربية، شاكر النابلسي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط1، 1994م، بيروت.

6. دليل الناقد الأدبي،د. ميجان الروبي، سعد البازعي،المركز الثقافي العربي،ط5، 2007م.

7. الشعروالشعراء(أو طبقات الشعراء)، أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري (ت 276ه)، حققه وضبط نصه د.مفيد محمد قميحة ، راجع وضبط نصه نعيم زرزور، دار الكتب العلمية،1405ه1985-م، بيروت.

8. الشعراء الصعاليك (ديوان الشنفرى ويليه السليك بن سلكة وعمربن براق) ، إعداد وتقديم: طلال حرب، الدار العالمية، ط1، 1993م، بيروت.

9. الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية ،إسماعيل بن حمّاد الجوهري، تحقيق أحمد عبد الغفور العطّار ، دارالعلم للملايين ، ط1، 1376ه1956-م، القاهرة.

10. صورة الآخرفي التراث العربي، د. ماجدة حمود، منشورات الاختلاف ،ط1، 2010م.

11. الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، نصرت عبد الرحمن ، مكتبة الأقصى، ط2، 1982م.

12. الطبيعة في الشعر الجاهلي، د. نوري حمودي القيسي،دارالإرشاد، ط1، 1970م.

13. كتاب الأغاني، ابو الفرج الأصفهاني(ت 356ه) شرحه وكتب هوامشه الأستاذ علي مهنا، والدكتور يوسف طويل، وسمير جابر، دارالكتب العلمية، ط5، 2008م.

14. لسان العرب، محمد بن مكرم بن منظور الأفريقي المصري (ت711ه)، دارإحياء التراث العربي، ط1، 1405ه1985-م.

15. المزهرفي علوم اللغة وأنواعها ، عبد الرحمن جلال الدين السيوطي (ت 911ه) شرحه وضبطه محمد أحمد جاد المولى ، محمد ابو الفضل إبراهيم ، علي محمد البجاوي ،المكتبة العصرية، 1406ه1986-م.

16. المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام ، د علي جواد الطّاهر،ساعدت جامعة بغداد على نشره، ط2 ، 1413هـ1993-م.

17. الجانب الخلقي في المعلقات العشر،محمد عبد الله الغامدي، رسالة ماجستير، كلية اللغة العربية ، جامعة أم القرى، 2006م.

18. رؤية العالم في شعر الصعاليك حتى نهاية القرن الثالث الهجري، صغير بن غريب العنزي، أطروحة دكتوراه، كلية اللغة العربية جامعة أم القرى، 1431هـ1432-هـ.

19. مظاهر القهر الإنساني في الشعر الجاهلي،رباح عبد الله علي، رسالة ماجستير،كلية الأداب والعلوم الإنسانية ، جامعة تشرين، 2013م.

20. ديوان سحيم عبد بني الحسحاس: تحقيق عبد العزيز الميمني، دار الكتب المصرية ،1950م.

21. ديوان الشنفرى، جمعه وحققه وشرحه د. إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، ط2، 1996م.

22. ديوان تأبط شراً ، اعتنى به عبد الرحمن المصلاوي، دار المعرفة، ط1، 1424هـ2003-م.

23. ديوان عنترة (تحقيق ودراسة)، محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، ط1390،1هـ-1970م.

24. شعر خفاف بن ندبة السّلمي، جمعه وحققه د. نوري حمودي القيسي، مطبعة المعارف، 1967م، بغداد.

25. شعر عبدة بن الطبيب، د. يحيى الجبوري، دار القلم، ط2، 1403هـ1983-م، الكويت.

حكاية الحوريات لفلاديمير بروب

(بين الأتجاه البنيوي والثنائيات الضدية لكلود ليفي شتراوس)

أ.د صفاء الدين أحمد فاضل القيسي الجامعة العراقية /بغداد

ملخص

أكد فلاديميربروب حضوره في الساحة النقدية والأدبية ولاسيما بعد شهرته في حكاية الحوريات والأدب الشعبي ، إذ تبنى المبنى الحكائي والبنية الداخلية في نسيج تلك الحكايات كافة، وحكاية الحوريات تمثل ذلك الاتجاه البنيوي أو النسق البنيوي الذي أسس بحثنا عليه ، تنامت الأحداث وتصاعدت في داخل الحكاية وتطابقت الوظائف المتعددة واختلفت في النادر منها.

انطلق بروب من تصور اشكالي لأصول الحكاية بوصفه من الشكلانين الروس الذين مهدوا للنظرية البنائية التي درست المورفولوجيا الخرافية أو حكاية الحوريات...بروب وضع القواعد العامة للقص الخرافي أو الشعبي الجمعي، ووضع تلك الوظائف التي تقوم بها الشخصيات في الحكايات العجيبة.

التقارب بين الحكاية والأسطورة والجنوح الخيالي أو السحري بنى علاقة بين منهج كلود ليفي شتراوس وحكاية فلاديميربروب من هنا ادركنا التعاضد بينهما إذ درس ليفي شتراوس أساطيرعدة ودرس بروب حكايات عدة ، فاصبح عملهما بخط واحد، وبما أن ليفي شتراوس ساهم في وضع لبنات الثنائيات الضدية والحكايات قائمة على ثنائيات عدة ، فأنطلق التحليل البنائي على أساس الكون ليشتمل على مجموعة من الثنائيات.

ولابد في هذا الملخص أن نذكرلهذه الحكاية أسماء أو معروفة بأسمائها الثلاث حكايات الجن ، الحكاية المورفولوجية ، حكاية الحوريات هي من واقع تخيلي وأحداثها وشخصياتها متداخلة بلا نهاية مثل حكاية ألف ليلة وليلة التي تتفرع إلى حكايات أخرى تحمل شخصيات متفرعة عن الشخصيات الأساسية للحكاية الأم.

الكلمات المفتاحية (حكايات – حوريات – فلاديميربروب- الثنائية – الضدية – ليفي شتراوس)

Abstract:

His appearance in Vladimir cash and Bob literary scene, especially after his fame in the tale of fairies and folk literature, as the story and building internal stricture built into the fabric of those tales ,fairy tale or a structural trend stfuctural pattern who founded we searched . althadath grew and escalated within the tale wettabtht multifunction rarely varied whence Tob visualize problematic origins tale as alshklanin Russians who paved to constructivism faith studied morfhology superstitious aohakiah nymphs . By Rob lay down general rules for fairy tale storytelling awalshabi and Assembly jobs by characters in strange tales

The convergence of the tale and legend and imaginary magical or delinquent son relationship between curriculum Claude Levi straiss tale Valdimir Bob here we relazied synergy bihnma as studied levi strauss several legends and tales ,Rob studied several became their on lien since levi strauss contributed to placing the blocks althanaeat and anecodotes based on highly susceptible to several binaries wherein structural analysis based on the universe contains a set of binaries . Welahakaih know names (fairy tales , fairy tale morphological tale) is an imaginary reality , events and characters are infinitely nested like Arbian nights tale the branching out yo other subsidiary characters bearing tales about basic character s for the story

مدخل

تمثل الدراسة البنيوية دراسات عدة ذات سياقات محددة تستعين بالقراءة الاستكشافية التي تقوم على مرتكزات كثيرة منها أسلوبية ومنها تحليلية، ومنها ما يقوم على السرد للمتن الحكائي كما هو حال الحكايات الشعبية التي يدخل فيها عنصر الخيال أو عنصر خارق (سحري) يدخل ضمن الأساطير ، بيد أنه من ناحية أخرى يساعد في تنامي الأحداث بشكل مستمر ، فإن أي نص شعري تتقاسمه البنيات الفنية المتمركزة في (بنية النص التقليدي ، وبنية النص المباشر، وبنية المقطوعة ، وبنية الرجز). [1]

تساعد في تقصي المقولات الحوارية وتشكيلاتها البنيوية، وعمل بروب أجده ينطلق من تصور إشكالي (formalist) لأصول الحكاية ، لاسيما أن بروب يعد من الشكلانيين الروس الذين بشروا بل مهدوا الطريق للحركة البنائية في النقد وتميزه بالدرجة الأولى في دراسة جنس أدبي شعبي أطلق عليه (الحكاية الخرافية أو حكاية الجن) أو تسمية أخرى لعلها احدث (مروفولوجيا الخرافة أو حكاية الحوريات) التي عزلها فلاديمير بروب عن بقية الحكايات أو الخرافات لخاصيتها، بوصفها جنسا متميزا وسبب ذلك هو تركيزه على تركيبها التشكيلي القائم على تحديد وظائف الحكاية التي يبلغ عددها (31) وظيفة، لذا عد فلاديمير بروب أول من وضع القواعد العامة للقص الخرافي الجمعي، الذي يعد بالنسبة إلى القص الفردي بمثابة اللغة بالنسبة للكلام على حد تعبير دي سوسير [2].

الحكاية من الأجناس التي تخضع لشروط عدة ، احدث فلاديمير بروب ضجة في الصعيد الأدبي اثر تناوله هذا المنهج الذي ارتبط في معالجة الأساطير من قبل ليفي شتراوس الذي عده بعض الباحثين انه امتدادا لمنهج بروب ومن هنا نجد العلاقة الرابطة بينهما.

لكن هناك من يرى أن العالم الفرنسي (بيد بي) هو الرائد للدراسة البنيوية للقص في كتابة (الخرافات) لا سيما عندما عَدّ القصة كياناً حياً يخضع لعدد من الشروط، وذهب إلى عقد مقارنات بين الروايات القصصية المختلفة في عناصرها الشكلية الثابتة دون أن يهتم بتحديد هذه العناصر ووصف الكيفية التي تعمل بها ن على عكس فلاديمير بروب الذي أهتم بالعناصر ما جعله يبرز

1- د. حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء ، 2000م: 85.
2- ينظر: نبيلة إبراهيم: فن القص في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، القاهرة (د. ط. ت): 16.

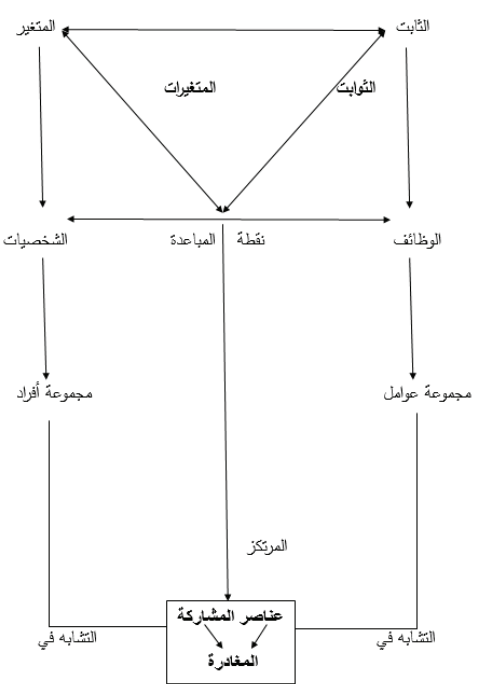
بشكل يفوق سابقيه في هذا المجال.[1] واهتمامه هذا يعود إلى ثقافته ووعيه في جذور الخرافات.

فقد عدت حكايات الحوريات حصيلة هذا التخصص الذي أحدثه فلاديمير، وأثارضجة كبيرة، حين ترجمه إلى اللغة الانكليزية عام 1985م، وسبب ذلك هو أن ليفي شتراوس كان مفكراً كبيراً في معالجة الأساطيروهذا المنهج الذي أحدثه فلادميربروب في حكاية الحوريات شديد الشبه بذلك المنهج الذي وضعه ليفي شتراوس والذي نشره في كتابه (الانثربولوجيا البنائية) مما جعل بعض الباحثين والنقاد يعدّون هذا العمل امتداداً لمنهج فلاديميربروب[2] لتقارب المساحة الفكرية بين منهج ليفي شتراوس وحكايات بروب.

إن ليفي شتراوس درس الأساطيروبلغ عددها تقريباً (528) أسطورة ، وكانت الأسطورة المفتاح هي الأسطورة الأولى المختارة بوصفها الأكثرنضجاً واكتمالاً ، أما فلادميربروب فقد درس الحكايات وبلغ عددها (400) حكاية قم بنشرها (أفانا سييف) وكانت حكاية الحوريات أشهرها لنعقج أحداثها من الجانب البنيوي [3].

وسبب ذلك يعود إلى الوظائف البالغة (31) وظيفة وأهم هذه الوظائف هي : (الابتعاد ، التحريم ، ارتكاب المحرم ، السؤال ، المضاد ، الخديعة ، التواطؤ ، التوسط، بداية العمل المضاد ، الرحيل عمل الراهب الأول إلى غيرها من الوظائف) [4]

فهذه الوظائف ثابته أما المتغيرفهي الشخصيات التي تقوم بالفعل ويمكن توضيح ذلك على وفق المخطط التالي :



1- ينظر: عبد الحميد بورايو: منطق السرد دراسات في القصة الجزائرية، الجزائر،(د.ط)،1994م: 18.

2- ينظر: فن القص في النظرية التطبيق: 17.

3- ينظر: د. كمال أبو ديب: الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، الهيئة المصرية العامة ، 1986م : 16.

4- عبد الهادي الفرطوسي: المبنى الحكائي في القصيدة الجاهلية، دار الشؤون الثقافية، بغداد 2006م : 14-13.

وبهذه الطريقة يستطيع فلادميربروب أن يربط حكاية الحوريات التي اتجهت بعض الدراسات إلى القول: إن موطن الحوريات هو الماء، وبين الحكايات الأخرى التي تعاكس هذا القول ، مظهراً التطابق أو التشابه بين الوظائف([1]).

فعلى سبيل المثال تبدأ الحكاية بنقطة متداخلة ، بمعنى آخر أن الحكاية الواحدة تحمل في طياتها حكايات عدة عن طريقها يستطيع فلاديميربروب بيان نقطة المشابهة والمغايرة بين الحكايات الأخرى ، تبدأ الحكاية في متنها السردي بإعطاء القيصر نسراً للبطل ثم يحمل النسر البطل إلى مملكة ثانية وفي اثناء هذا تبدأ حكاية أخرى بإعطاء رجل عجوز حصاناً للبطل ثم يحمل الحصان البطل إلى مملكة أخرى ، وتبدأ حكاية أخرى بإعطاء أميرة خاتماً لإيفان ومن الخاتم يخرج شباب ينقلون إيفان إلى مملكة أخرى وهكذا إلى نهاية حكاية الحوريات التي يحمل متنها السردي حكايات عدة ([2]) محكياتها متداخلة .

إن جميع الحكايات المورفولوجية المذكورة تبدو متباينة ولايوجد تشابه أو ترابط بينها في حين يكشف لنا البعد الشاقولي لفلادميربروب عن مستوى العمق ، أن هناك علاقة حميمة تجمع بين هذه الحكايات فالمشابهة بحسب البعد الشاقولي تقوم على إعطاء هدية إلى شخص ونقله من مكان إلى مكان آخر فهي مترابطة في عنصر أو وظيفة يسميها بروب بوظيفة البعد الشاقولي (المغادرة) وبذلك يكون فلاديميربروب قد جسد صياغة قوانين جذرية تنطلق من حكاية الحوريات المتعددة وهذه القوانين هي :

X ــــــ للبنية المجردة النهائية

B ــــــ لعلامة التغيب في حكاية الحوريات

A ــــــ لعلامة الانتهاك

M ــــــ فعلامة الموقف الأولي

إن الرمز الأخير يحسبه بروب موقفاً أولياً ([3]) (first situstion) وليس وظيفة بيد أنه عميق الأهمية في تركيب الحكاية ويرمز له فلادميربروب برمز آخر وهو العلامة (A) (التي تتعلق بالبنية الشكلية للنصوص السردية)([4]).

فبروب بحسب رأي نبيلة إبراهيم في كتابها (فن القص في النظرية والتطبيق) يقترب في تحليله من البنيويين عندما يفرغ من التحليل الأفقي ويتجه إلى التحليل الرأسي ، جامعاً بين المتعارضات في شكل حزم دلالية ، فمغامرة البطل مثلاءً لا تبدأ في الحكاية إلا لشعور بنفض أو تهديد والنقص قد يكون مادياءً، وقد يتمثل كذلك في غياب أحد أفراد الأسرة ، وسواء بدأت الحكاية بنقص أو تهديد

1- ينظر: الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي : 16.

2- ينظر: موريس أبو ناضر: الألسنية والنقد الأدبي، دار النهار، بيروت(د.ط)، 1981م: 107

3- The morphology of The folklael, Eng-Trans . 2ndEd. Notexas press (Auslin and London) 1968: 107 . Htt: www alamear com .

4- عبد الواحد المرابط: السيمياء العامة وسيمياء الأدب من اجل تطور شامل، منشورات الاختلاف، دار الأمان ، ط1، الجزائر ، 2010م : 144.

فإنها لا تنتهي إلا بزوال أسباب النقص أو التهديد،([1]) وهذا يعد من جمالياتها الفنية.

ومعنى هذا أن هناك بنية أساسية في هذين النقيضين وهما التهديد أو النقص وزوالهما ، وعلى هذا النحو تجتمع وحدتا انهزام البطل أمام القوة الشريرة وانتصاره ، وكذلك وحدتا تسلط القوة الشريرة ثم القضاء عليها ووحدتا خروج البطل وعودته ([2])على وفق منهجية تتجلى فيها روح الإبداع وجمال البناء.

وهذا الرأي يعطينا صورة واضحة عن مساهمة ليفي شتروا س مع فلاديمير بروب في وضع لبنات الثنائيات الضدية التي تقوم على الشيء وضده، وفي الوقت نفسه تؤجج روح النص من خلال التضاد الموجود فيها وبهذا تكتسب الحكاية بنية جديلة تنشأ من خلال التضاد بين اللازمني – الزمني ، اللاشخصي – الشخصي ، الاختلافي – الواقعي ، وبذلك تملك الحكاية الخرافية أو بالأحرى الشعبية بنية جدلية ، وهذا (ما يفسر قدرتها العجيبة على الجذب وانتشارها في كل ثقافات العالم وعبر التأريخ الإنساني كله)([3]) تلك القدرة التي كتب لها الحلول بالعصور كافة ، ذلك الميدان الحكائي يحمل في طياته جدليات عدة.

فحكاية الحوريات تقوم على تصاعد الأحداث بين الشخصيات وأدوارها وتعقد الأمور فيها، إذ إنها ذات منابع إنسانية وثقافية عامة ، يصعب أن ننسبها إلى فاعلية قصدية واعية ، على الرغم من أنها جسدت محاولات عميقة لفهم الوجود ولبناه الرمز ولاكتناهه واكتناه المعضلات الأساسية التي تواجه الإنسان ، كما هو حال الأساطير التي قام بدراستها شتراوس، وبهذا تكون الحكاية نسقاً ثلاثياً يحدث في الأنواع الأدبية ذات المنابع الجماعية([4]).

وهناك علاقة رابطة بين الأنساق في كيفية تحديدها كما هو حال الأسطورة ن فهي لم تتأكد إلا بواسطة الرموز (لأن الأسطورة تعبر عن حرية الحركة ، والفوضى في الجواء (...) والإنسان في تلك الفترة كان غير قادر على فهم حركة الطبيعة وذلك بايجاد بدائل تتماشى ووضعه لهذا كان يلجأ إلى رمزية الأسطورة)([5]).

إذ إن الأساطير ما هي إلا (بداية ساذجة لخيال الإنسان الأول وجذور فكره الفني المبكر ... وأصبحت الأسطورة جزءاً من العقل البشري والتراث الإنساني)([6]).

فهناك علاقة رابطة بين الأسطورة والقصة والحكاية إذ إن العنصر الفعال فيها جميعاً هو أن الخيال هو الذي يسود فيها، إلى جانب قوى الطبيعة التي تتجسد في صورة كائنات حية ذات شخصية ممتازة ، ويبنى عليها الأدب الشعبي([7]).

1- ينظر: فن القص في النظرية والتطبيق: 18.
2- ينظر: المصدر نفسه : 18.
3- كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، ط1، بيروت ، 1995م: 124.
4- ينظر: المصدر نفسه: 126-125.
5- فيصلح مفلح: هيكلية الرمز في الوجود، دار الينابيع ، ط1، دمشق ، 2008م: 11.
6- د. يوسف عز الدين: التجديد في الشعر العربي، دار المدى للثقافة والنشر، ط2، دمشق ، 2007م: 226.
7- ينظر: عبد الرزاق صالح الأسطورة والشعر، دار الينابيع ، ط1، دمشق ، 2007م: 7.

كما هو حال حكاية الحوريات لفلاديمير بروب التي يفترض فيها أن المفاهيم الساسية لتأليف الحكاية هي التجوال كحال الأرواح الشاردة في العالم الآخر ([1]).

ويرى أن وظيفة النقص (العوز) تدخل ضمن أطار سلسلة الوظائف الأخرى ، وفي الوقت نفسه تدخل البطل إلى مجرى أحداث الحكاية ، ويكون البطل الباحث ، بمعنى أن الحكاية تظهر أن فتاة اختطفت من عالم ابيها ، فالبطل هو إيفان الذي يبحث عن الفتاة المخطوفة وبذلك يكون هو البطل الباحث إلا أن حكاية الحوريات تظهر وظيفة اخرى وهي (الإيذاء) التي تدخل في تسلسل الأحداث وتظهر هذه الوظيفة على مستوى (أخوة إيفان) لاسيما عند سرقة الجائزة منه ورميه في حفرة أو بئر ن وهذا الأمر يظهر لنا ما يعرف بالتطور الجديد الذي يمكن أن أترجمه إلى :

VIII-bis - اخوة غيفان يسرقون الجائزة ويرمونه في حفرة

XI-bi - البطل يبحث عن الفتاة المخطوفة

XII-bis - البطل يحصل على عنصر سحري XIID

XIV-bis - البطل يستجيب لتصرفات الوهاب E

XV-bis - البطل ينتقل إلى المكان المقصود([2]).

بيد أن تحليل بروب لحكاية الحوريات ينطلق من أسس هامة على صعيد الربط بين التجليات المختلفة ويشير إلى مفهوم التحويل (Trans formation) الذي يلعب دوراً بارزاً في تحول الوظيفة إلى وظيفة أخرى قابلة للخرق([3])،هذا التحويل الذي تمر الوظيفة فيه بوظيفة أخرى لتخرج بحل ، إذ تتشابك فيها المتتاليات فنلمس فيها ذلك التحول.

فالطرق التي تتحقق بها الوظائف تؤثر بعضها في بعض وأن اشكالاً موحدة الهوية تكيف نفسها مع وظائف مختلفة ، فقد ينقل شكل ما إلى مكان مغاير مكتسباً معنى جديداً أو محتفظاً بمعناه القديم إلى جانب معناه الجديد([4]).

وعلى الرغم من ذلك يناقش بروب أساليب متعددة في تصنيف حكاية الحوريات وتحليلها إلى أعمال الباحثين قبله من روسيا، إذ يكشف عن نقاط الخلل المنهجية التصويرية فيها، ويركز في نهاية استعراضه على دراستين هما :

- تأريخية

- تفكيكية – بمعنى تفكيك الحكاية إلى متخلل جذري (MOTIF) ([5])

وفي أساس الدراسة المقدمة يقترح بروب أن البحث عن الحكاية من الجانب التأريخي يكون ظاهرياً أكثر من أهمية الاكتناه التشكيلي المورفولوجي ، لكن اللافت للنظر أن المشكلة العامة المتعلقة بأصول الحكاية ماتزال تنتظر المعالجة والتطوير بمعنى اخر أنه لايمكن على الإطلاق تحقيق دراسة تاريخية سليمة ما دامت الدراسة الشكلية (المورفولوجية) لم تتحقق بعد ، وهنا تكمن وظيفة

1- ينظر: الرؤى المقنعة: 31.

2- الألسنية في النقد الأدبي: 74.

3- ينظر: المصدر نفسه : 51.

4- ينظر: الرؤى المقنعة: 27.

5- ينظر: المصدر نفسه :33-32.

العجز عن تفكيك أو تحليل الحكاية إلى مكوناتها ودراسة الأشكال فيها وبذلك تستطيع أن ترى (إن الكثير يتوقف على دراسة الاشكال ولن نرفض أن نحمل على عاتقنا عبء المهمة الخام ، التحليلية المجهدة إلى حد بعيد التي يزيدها تعقيداً فهي تتناول من وجهة نظر المشكلات الشكلية التجريدية ذلك أن مثل هذا العمل الخام هو سبيل من سبل تعميم بيانات شقية)[1].

فالدراسات العلمية قائمة على وصف المعادن والنباتات والحيوانات وتصنيفها إلى بناها وهذا هو المطلوب ، في حين لايجد بروب ذلك في حكاية الحوريات ويذكر ذلك حين يقول ظلت دراسة حكاية الحوريات محرومة من ذلك ، وهذا ما أشار إليه شكلوفسكي الذي أظهر عبثية ما سمي بالدراسات التكوينية ، فهو مصطلح سابق على استعمال لوسيان غولدمان لمصطلح البنيوية التكوينية، وهنا يظهر عمل بروب في الكشف عن عدم وجود علاقة رابطة بين لوسيان غولدمان وشكلوفسكي في تشبع الأصول البنيوية (التكوينية) لأصول الحكاية لسبب وهو عدم العناية بالإشكال البنيوية للحكاية المورفولوجية[2].

ويحاول بروب اظهار الأهمية من خلال جدول يقيم علاقة رابطة بين الخط الافقي والخط الشاقولي بدراسة تكشف عن التقمصات التي تخضع لها الشخصيات في الحكاية المورفولوجبة التي يشير إليها من خلال (الموقف الأول) ويظهر لنا بروب ذلك من خلال :

الشخصيات : تمثل العمود الفقري للحكاية (إيفان – الفتاة – أخوة ايفان – الساحرة – والعامل السحري) .

التحديد الزمني : غير معلوم من قبل الحكاية المورفولوجية .

التحديد المكاني : معلوم في مكان يطلق عليه تسمية (المملكة الخضراء)[3]

هذه الشخصيات تقوم بوظائف عدة ضمن (31) وظيفة مؤكدا على دورها الذي تتبناه من خلال عملها ، وبذلك تظهر أن حكاية الحوريات هي عبارة عن كتلة مضغوطة تتصاعد فيها الأحداث وتتعقد فيها الشخصيات وبذلك تكون بنيتها غير منتهية ، وكأنها تبدأ بحكاية جديدة واحداث جديدة وشخصيات متغيرة إلا البطل إيفان الذي يعد اساس التحليل على مستوى البعد الشاقولي عند بروب ، واللغة هي التي تفسح المجال أمام الشخصيات للتحرك عبر الأحداث بمرونة أو تدخل ضمنها عوامل فهي دالة الهشاشة والموت تولد توتر وحزن، تولد شخصية تحمل أبعاداً واقعية قد تكون سعيدة أو حزينة[4] وتولد أشياء أخرى.

وهذا الدالة تفسر لنا وجهة نظر بربوب نحو الابعاد الخاصة بالحكاية المورفولوجية واخيراً يقول : (إن جميع الاسئلة المتعلقة بدراسة الحكايات تؤدي إلى حل المشكلة بالغة الأهمية والتي ما تزال دون حل ، وهي سر تشابه الحكايات عبر العالم كله تماماً كما أن جميع الأنهار تصب في البحر). [5]

ويمكن أن أبلور ذلك على مستوى الخط الأفقي والشاقولي كما يأتي :

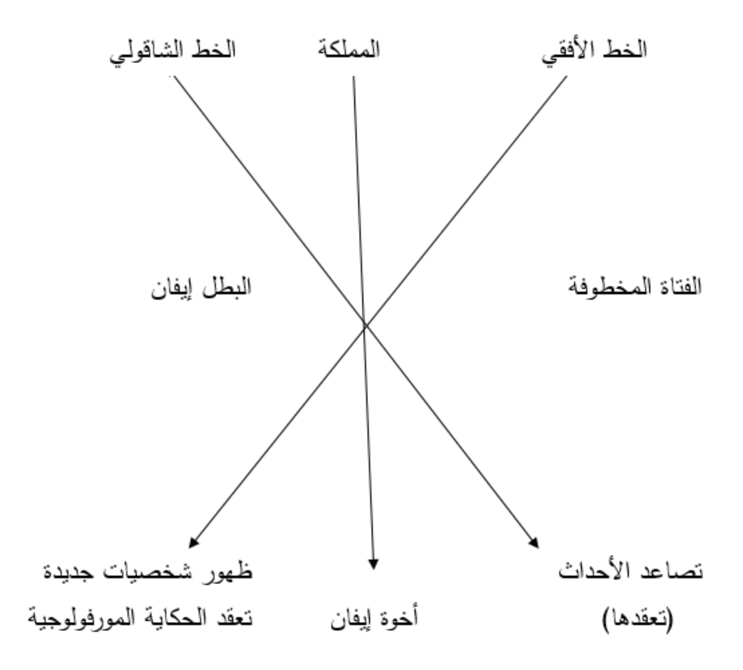
1- الألسنية في النقد الأدبي: 58.

2- ينظر: الرؤى المقنعة : 39.

3- ينظر: المصدر نفسه : 40-39.

4- ينظر: المصدر نفسه : 187.

5- المصدر نفسه: 39.



هذه الثنائيات التي أغرقت فيها البنيوية فيما بعد والتي أسسها بروب متزامناً مع جهود ناقد بنيوي آخر وهو ليفي شتراوس ([1]*) ، ومن هذه الرؤية ينطلق التحليل البنائي على اساس ان يكون يشتمل على مجموعة من الثنائيات المتعارضة مثل .

الموت × الحياة
النقص × الكمال ——— تمثل البعد الشاقولي على منهج بروب لحكاية الحوريات
الهرم × الشباب
النور × الظلام

وقد تأثر ليفي شتراوس بالثنائيات الضدية كما عند سوسير الخاصة بـ (الصوتيات) في صياغة نظريته القائمة على دراسة المقابلة بين الطبيعة والحضارة. [2]

وعلى الرغم من جهود شتراوس، إن منهج فلاديمير بروب عد انجازاً نقدياً مهما على صعيد التحليل القصصي (حكاية الحوريات) لاسيما ان الوظائف الخاصة بالحوريات هي وظائف عميقة الأهمية خاصة وظيفة (الإيذاء) وسبب ذلك هو أنها الوظيفة التي تقوم على خلق الحركة في حكاية

1-(*)ليفي شتراوس – عالم أنثروبولوجي ولد في بلجيكا عام 1908م ، أهتم بدراسة الأساطير والشعائر وأبنية القرابة بنيوياً وله كتب عديدة منها الانثروبولوجيا البنيوية ، الفكر البري، الأسطورة والمعنى، وما إلى ذلك .

2- ينظر: جوناثان كلر: دراسات حول الثنائيات الضدية : (بحث) ، ع2، 5891م: 36.

الحورثيات والوظائف الأخرى تعد قسماً تمهيدياً لها([1]).

ويظهر ذلك في تنامي الأحداث كالآتي:

يتلقى إيفان مساعدة من الساحرة ويحصل على عنصر سحري وهنا يتدخل الواهب كوظيفة وهي (استجابة البطل) وهو إيفان وينتقل إلى المكان المقصود فيواجه أخوته الذين يدعون ادعاءات كاذبة، وتوضع مهمة صعبة على إيفان دون أخوته ، فيحل إيفان المشكلة لكن أخوته يفضحون أمره ، ويعاقبون ثم تحل المشكلة نهائياً ويتزوج إيفان ويرتقي إلى مكانة علية ([2]).

عند هذا الحد تصل الحكاية إلى نهايتها ، لكن في اثناء السرد أجد أن هناك عنصراً سحرياً يتخلل الأحداث دون أن يميزه أحد ، وهنا ما يسمى بوظيفة الوصول غير المتميز التى تتبلور في :

وظيفة المدعي الزائف ⟵⟶ أخوة إيفان

وظيفة الحل ⟵⟶ إيفان

وظيفة الاختيار ⟵⟶ إيفان

وظيفة الفضح ⟵⟶ أخوة إيفان

وظيفة العقوبة ⟵⟶ أخوة إيفان

وعلى هذا النحو يتابع فلادمير بروب رصد علاقات التطابق بين الوظائف المختلفة في كل النماذج التي اختارها كاشفاً عن حقيقة أساسية هي أن الحكايات على مستوى الوظائف التي تتشكل منها هي حكاية واحدة، أو بالأحرى ذات بنية واحدة كما هو حال بعض النصوص الشعرية التي تحمل نماذج لعينات بنيوية مثل تحليل سونيت (القطط) لبودلير العالم الفرنسي التي شكلت الاعلان عن مولد البنيوية في النقد الحديث([3]).

وفي حقيقة الأمر أن هناك علاقة رابطة بين حكاية الحوريات والأسطورة والشعر وهذه العلاقة متمركزة في عنصر الخيال ومتابعة الأحداث، إذ يرى جيمس فريزر أن الأسطورة (mythos) كانت (تمثل كوسيلة للايجاد الفعلي للأحداث التي تصفها بلغة تمثيلية ، وكثيراً ما تموت الاحتفالات بينما تظل الأساطير حية ، فيبقى علينا أن نستنتج الاحتفال الميت من الأسطورة الحية)([4]).

واجد أن هناك من يوافق هذا الرأي وهو (جين هاو الذي يؤمن بإن هناك علاقة تربط بين حكاية الحوريات والأسطورة التي يرى فيها قصة خيالية صرفة لا وجود لها على وجه الحقيقة) ([5])، ورأيه نبع من الاعتقاد بانها قائمة على سرديات خيالية لايقبلها الواقع لأن صناعتها خرافية بحتة.

1-ينظر: الرؤى المقنعة : 21

2- ينظر: المصدر نفسه : 23.

3- ينظر: د. صلاح فضل: مناهج النقد الأدبي، أطلس للنشر والإعلام ط5، القاهرة،2005م: 35.

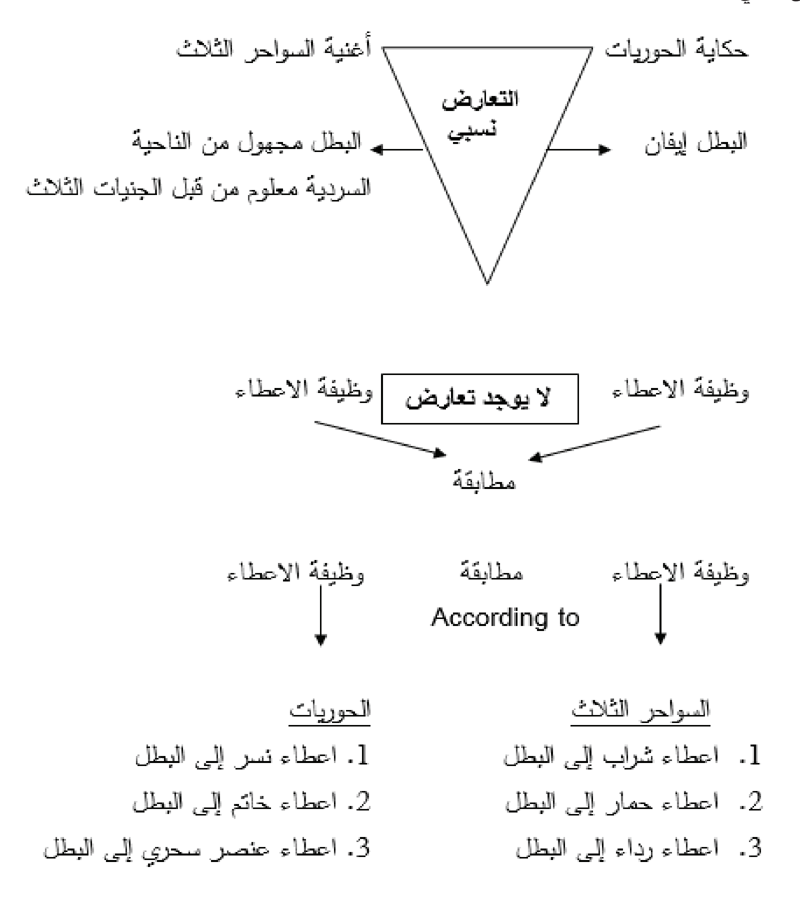
4- أحمد اسماعيل النعيمي: الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام، دار الشؤون الثقافية العامة ط1، بغداد، 2005م: 35.

5- المصدر نفسه: 35.

لكن جين هاويسون لم يرَ إلا الجوانب الخيالية التي تقوم عليها الحكاية المورفولوجية (الحوريات) إذ إن هناك كثيراً من الحكايات بل جميع الحكايات على وجه العموم تقوم على جانبين: الأول سردي والآخر خيالي يغلب عليه الطابع الخرافي حول الجن وأسماء الشياطين وما إلى ذلك ([1]).

وهناك رأي يقول إن حكاية الحوريات شبيهة بحكاية ألف ليلة وليلة وحكاية أغنية السواحر الثلاث بحسب رأي لفون كريمر الذي يرى أنها حكاية منسوجة بأسلوب قصصي مكثف تام ، لاسيما من الناحية البنيوية التي تربط الأحداث وتسلسلها ففي حكاية الحوريات كان إيفان هو البطل وتدور الأحداث عليه ومعه أما أغنية السواهر الثلاث فكانت تدور حول ثلاث جنيات الأولى تقدم إلى البطل شراباً فيه دم كدر فلما شربه البطل أحس بالسكر ، وعرفت الثانية أنه أسير خماره فقدمت له حماراً ليركبه ، وأعطته الجنية الثالثة رداءً ليلبسه ويغطي جسده ، وقلن له لاتسكن في بلدة خمر، وتوجه نحو ظفار أما نحن فثلاث فتيات من الجن([2]).

فهنا يكمن رأي لفون كريمر من الناحية البنيوية بين حكاية الحوريات وأغنية السواحر الثلاث على وفق الآتي :



1- ينظر: د. خالد محيي الدين البرادي: تعددية النمط في الشعر الجاهلي وظلاله الطويلة، دمشق، (د.ط) مج1، 2005م: 632.
2- ينظر: المصدر نفسه: 634-632.

ولكن على مستوى البعد الشاقولي لفلادميربروب البطل في الحوريات معلوم وهو إيفان على عكس السواحر الثلاث فهو مجهول لكنه معلوم من جانب السواحر.

وهذا ما يعرف بلعبة المقروء واللامقروء والصمت والإيهام الذي يمكن أن يعد وصفة للشكلانيين الروس (فإن محاولة قلب المضمون إلى شكل، ومن ثم قراءة مغزى لعبة الإشكال لاتعكس الرغبة في تحديد النص واختزاله إلى محض بناء بل محاولة القبض على قوته ، وتكمن هذه القوة قوة أي نص ، في تلك اللحظات التي تفوق قدراتنا على التصنيف التي تصطدم مع شفراتنا التفسيرية)([1]).

إذ إن قوة النص عند فلادميربروب تكمن في التوازيات والوظائف ، والأدوات ، التي يستعملها في الحكاية ، فهي تسربل الحكاية وتحجبها كما هو الحال بالنسبة للشخصيات المتحولة بمعنى آخر المتقمصة التي تخضع إلى جميع وظائف حكاية الجن أو حكاية الحوريات([2]).

فإذا كانت الشخصيات متقمصة ، فهي متغيرة وهذا ما اشار إليه بروب ، بيد أن العناصر المتغيرة هي خصائص الشخصيات وليست الشخصيات ، إذ إن هذه الخصائص هي التي تمنح الحكاية المورفولوجية (*)، جمالية وجاذبية تحمل رواسب اسطورية قديمة وعادات محلية ، ولاسيما وأن بروب أشار إلى أن حكاية الحوريات هي عبارة عن حكاية واحدة تحمل في طياتها حكايات أخرى متنوعة معزولة عن حكاية الحوريات ، لذا حاول بروب تقميص حكاية الحوريات التي يرمزلها (ح ح) إلى حكاية واحدة تضمن له معايير التحولات والتقمصات المتغيرة هذا إلى جانب عملية الوظائف المتغيرة أيضا.

ولقد تم ذكر علاقة رابطة يمكن أن تسمى علاقة ثلاثية تربط الحكاية والأساطير لوجود عنصر فعال فيها وهو (الخيال) أو عنصر الخيال (imagination) إذ إن المعيار هنا هو قوى ما فوق الطبيعة (العجائب والمعجزات، التي من دونها لن تكون الحكاية كثيراً اسطورة) ([3]) (*)

وحكاية الحوريات هي حكاية سردية من واقع مختلف قد يكون من الحقيقة أو الخيال على الرغم من وجود احداث متغيرة وصاعدة وشخصيات ثابتة وأخرى متغيرة إلا أن هذه الحكاية تدخل في مجال الحكايات الشعبية التي تنخرط ضمن (النوع السردي التخييلي أو التخيلي غير المرتبط بحدث تأريخي معين، ولا يشير إلى شخصية تأريخية محددة في الزمان والمكان ، وأن وجدت مادتها مسرودة في كتاب تأريخي ما، فهو لايخضع للتحول من نص واقعي تأريخي إلى نص تخييلي)([4]) إذ اثبتت مجالها الشعبي الذي يعتمد على اليات سردية رصينة.

ومن هنا يكون هناك فارق بين الخرافة أو الحكاية الخرافية والأسطورة ، فالأسطورة تقوم على

1- د.محمد درويش:اتجاهات في النقد الأدبي الحديث، دار المأمون، ط1، بغداد،2009م: 133.

2- ينظر: الرؤى المقنعة: 32-31.

*(سميت حكاية فلادميربروب بأسماء مختلفة منها الاسم المشهور لها المورفولوجيا وهي أسم لكتابة ، وتسمية أخرى هي حكايات الحوريات أو حكايات الجن وما إلى ذلك=.

3-عادل العامل: الأسطورة والنظريات الميثولوجية في الغرب، دار المأمون للترجمة والنشر ، ط1 ، بغداد، د.ت: 61-60.

(*) وهناك من يقول أن الأساطير لاتعني حكايات خرافية والعكس صحيح.

4- يونس إسماعيل: محكيات السرد العربي القديم ، مقاربة لأدبيات العلاقة بين السلطة والمثقف، دراسة في البنية الحكائية لحكاية الأسد والغواص، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2008م: 128.

الحدث التاريخي ، في حين ان الحكاية الخرافية تقوم على السرد الذي يتخلله الخيال بمعنى آخر لا علاقة له بالواقع المعاش[1]، وبذلك فإن هذه الحكاية المعروفة بأسمائها الثلاث حكايات الجن ، الحكاية المورفولوجية ، حكاية الحوريات هي من واقع تخيلي وأحداثها وشخصياتها متداخلة بلا نهاية مثل حكاية ألف ليلة وليلة التي تتفرع إلى حكايات أخرى تحمل شخصيات متفرعة عن الشخصيات الأساسية للحكاية الأم .

وخلاصة القول إن هناك بعض الحكايات لاتتطابق مع الوظائف لكنها نادرة جداً ، وهي تحتاج إلى دراسة مقارنة وقد تكون أصلاً عناصر نقلت من حكايات مغايرة تماماً لحكاية الحوريات وفي الوقت ذاته يصف بروب هذه الأفعال بأنها عناصر مبهمة ويعطيها العلامة (X)

ويرى الموقع الجغرافي الذي انطلقت منه هذه الحكاية هو الهند ثم هاجرت إلى أصقاع العالم مكتسبة اشكالاً متباينة من خلال هجرتها إلى مواطن أخرى تشكل عالماً خيالياً واسعاً وجديداً .

المصادروالمراجع

1. أحمد اسماعيل النعيمي: الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام، دار الشؤون الثقافية العامة ط1، بغداد، 2005م.
2. الأسطورة توثيق حضاري ، قسم الدراسات والبحوث ، طبعة التجديد الثقافية والاجتماعية ، داركيوان، ط1، دمشق، سوريا ، 2009م.
3. جوناثان كلر: دراسات حول الثنائيات الضدية : (بحث) ، ع2، 1985م
4. حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء ، 2000م
5. خالد محيي الدين البرادي: تعددية النمط في الشعر الجاهلي وظلاله الطويلة، دمشق، (د.ط) مج1، 2005م
6. صلاح فضل: مناهج النقد الأدبي، أطلس للنشر والإعلام ط5، القاهرة،2005م
7. عادل العامل: الأسطورة والنظريات الميثولوجية في الغرب، دار المأمون للترجمة والنشر ، ط1 ، بغداد، د.ت.
8. عبد الحميد بورايو: منطق السرد دراسات في القصة الجزائرية، الجزائر،(د.ط)،1994م.
9. عبد الرزاق صالح الأسطورة والشعر، دار الينابيع ، ط1، دمشق ، 2007م
10. عبد الهادي الفرطوسي: المبنى الحكائي في القصيدة الجاهلية، دار الشؤون الثقافية، بغداد 2006م
11. عبد الواحد المرابط: السيمياء العامة وسيمياء الأدب من اجل تطور شامل، منشورات الاختلاف، دار الأمان ، ط1، الجزائر ، 2010م
12. فيصلح مفلح: هيكلية الرمز في الوجود، دار الينابيع ، ط1، دمشق ، 2008م
13. كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، ط1، بيروت ، 1995م

1 - ينظر:الأسطورة توثيق حضاري ، قسم الدراسات والبحوث ، طبعة التجديد الثقافية والاجتماعية ، داركيوان، ط1، دمشق، سوريا ، 2009م: 42.

14. كمال أبو ديب: الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، الهيئة المصرية العامة ،

15. محمد درويش:اتجاهات في النقد الأدبي الحديث، دار المأمون، ط1، بغداد،2009م

16. موريس أبو ناضر: الألسنية والنقد الأدبي، دار النهار، بيروت(د.ط)، 1981م

17. نبيلة إبراهيم: فن القص في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، القاهرة (د. ط. ت):

18. يوسف عز الدين: التجديد في الشعر العربي، دار المدى للثقافة والنشر، ط2، دمشق ، 2007م

19. يونس إسماعيل: محكيات السرد العربي القديم ، مقاربة لأدبيات العلاقة بين السلطة والمثقف، دراسة في البنية الحكائية لحكاية الأسد والغواص، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2008م.

1. The morphology of The folklael, Eng-Trans . 2ndEd. Notexas press (Auslin and London) 1968:. Htt: www alamear com .



الإرهاب الأصوليّ في رواية تيميمون لرشيد بوجدرة: ومضات متناثرة

د. غنيّة بوحويّة جامعة باجي مختار/ عنابة - الجزائر-

لملخّص:

سنرصد في هذا المقال مواطن تجلي الإرهاب الأصوليّ في رواية(تيميمون) للرّوائيّ الجزائريّ رشيد بوجدرة)، مع تحديد أهم أشكاله.

الكلمات المفاتيح:

رشيد بوجدرة، تيميمون، الإرهاب، التّطرّف...

Abstract :

In this article, we will attempt to identify the manifestations of terrorism in the novel Timimoun of the Algerian novelist (Rachid Boujdra).

Keywords: extremism, terrorism, Rachid Boujedra , Timimoun ...

الإرهاب أو التّطرّف الدّيني[1]* أو الأصوليّة مسمّيات مختلفة لفعل إجراميّ واحد سواء أكان فرديّا أم جماعيّا، هدفه الإرضاخ عنوة وباستعمال أشكال عديدة للعنف وصولا إلى القتل والإبادة.

لم يُغفل الأدب العربيّ الإبداعيّ شعرا أو نثرًا هذه القضيّة، بل يجد الباحث في ثنايا الخطابات الأدبيّة العديد من أشكال التّطرّف الدّينيّ، على اختلاف نسب الإفصاح عنه، وتحديد متعلّقاته.

وقع اختيارنا على رواية" تيميمون" لرشيد بوجدرة. هذه الرّواية التي اتّخذت من صحراء الجزائر فضاء لأحداثها، فنجدها تحيل على الزّمن الحاضر المستمرّ في الماضي عبر شريط الذّكريات، كما تعود بالقارئ إلى الماضي من خلال استرجاع البطل لمختلف الأحداث التي عاشها والتي تعرّض لها وطنه من قتل العديد من الأعلام المعروفين، واستهداف مراكز معيّنة من مدارس وغيرها.

الكلمات المفتاحية: التّطرّف، الإرهاب، الأصوليّة، رشيد بوجدرة، تيميمون

التّطرّف الدّينيّ: مفهومه، أشكاله...

يعدّ التّطرّف الدّينيّ من الظّواهر التي عانت منها المجتمعات العربيّة، وذاقت مرارتها على اختلاف الأزمان وتعدّد الأماكن، إنّها ظاهرة قديمة حديثة، يُقصد به مجاوزة الحدّ بالإفراط أو التّفريط. أمّا الإفراط فهو الغلوّ في القول أو الفعل، وأمّا التّفريط؛ فهو التّضييع وتعدّي حدود الله ويكون بارتكاب المنكرات، والإفساد في الأرض، وإشاعة الفاحشة، وغير ذلك من المحرّمات.[2]

1* . التّطرّف(Extremism) ظاهرة تكاد تشغل النّاس في مجتمعاتنا وفي مجتمعات أخرى، بما فيها مجتمعات متقدّمة، لأنّها أصبحت لا تهدّد السّلم المجتمعي والحياة العامّة والعلاقات بين النّاس فحسب، بل السلم والأمن الدّوليّين، خصوصا إذا ما تحوّلت من الفكر والتّنظير إلى الفعل والتّنفيذ. أمّا ظاهرة الإرهاب (Terrorism)فهي من نتائج فعل التّطرّف والتّكفير تلك. يُنظر: عبد الحسين شعبان: التّطرّف والإرهاب، إشكاليّات نظريّة وتحدّيات عمليّة(مع إشارة خاصة إلى العراق)، مكتبة الإسكندريّة، مصر، برنامج الدّراسات الاستراتيجيّة، وحدة الدّراسات المستقبليّة، 2017، ص11.

2 . جاد الحق علي جاد الحق: التّطرّف الدّينيّ وأبعاده. أمنيّا وسياسيّا واجتماعيّا، دار أم القرى للطّباعة، ص3.

استُعمل هذا المصطلح في المقام الأوّل" للدّلالة على معارضة العرف الاجتماعيّ العامّ، أو الشّرعيّة الوضعيّة القائمة باسم الإسلام، مهما بلغت درجة المخالفة في هذا العرف العامّ أو الأوضاع السّائدة للثّوابت الإسلاميّة".[1]

لقد تعدّدت مفاهيمه والتي نذكر منها[2]:

التّطرّف هو الخروج عن القيم والمعايير والعادات الشّائعة في المجتمع، وتبنّي قيمٍ ومعاييرَ مخالفة.

التّطرّف هو اتّخاذ الفرد أو الجماعة موقفا متشدّدًا إزاء فكر أو إيديولوجية في قضيّة ما، أو محاولة خلق نوع من التّعصّب الدّينيّ في بيئة الفرد أو الجماعة.

يشمل التّطرّف قارّاتٍ وبلدانًا متنوّعة ومختلفة" من الباكستان والهند وأفغانستان وتركيا إلى العراق وسوريا ولبنان والأردن والمملكة العربيّة السّعوديّة والكويت واليمن وصولا إلى السّودان ومصر والمغرب وليبيا وتونس والجزائر وموريتانيا ومالي ونيجيريا، حتى الشّيشان وروسيا واليونان وأوكرانيا وأندونيسيا وإسبانيا وألمانيا وبريطانيا وفرنسا والولايات المتّحدة وغيرها".[3]

وعلى الرّغم من ارتفاع الأمن بأنواعه لم يتراجع، بل أخذ في التّزايد بحكم انتشار الأفكار المتطرّفة والتّكفيريّة، ويستوي في ذلك البلدان المتقدّمة والبلدان النّامية" لأنّ العولمة جعلت الإرهاب معولماً".[4]

رشيد بوجدرة(نبذة مختصرة من حياته)

ولد رشيد بوجدرة عام 1941 في مدينة عين البيضاء/ الجزائر.

تلقى تعليمه الابتدائي في مدينة قسنطينة، تخرج في المدرسة الصادقية في تونس. وفي جامعة السوربون - قسم الفلسفة.

بعد استقلال الجزائر سنة1962 انضم إلى الحزب الشّيوعيّ الجزائري أقام في باريس من 1969 إلى غاية 1972 وبالرباط من 1972 إلى غاية 1974 حيث عاد إلى الجزائر.

عمل في التعليم وتقلّد مناصب كثيرة، منها أمين عام لرابطة حقوق الإنسان، وفي سنة 1987 انتخب أميناً عامًّا لاتحاد الكتاب الجزائريين لمدة ثلاث سنوات.

وعند اندلاع العشريّة السّوداء في الجزائر ذهب رشيد بوجدرة إلى تيميمون وبقي فيها سبع سنوات لهدوئها وبعدها عن مناطق الاضطرابات.

وهو محاضر في كبريات الجامعات الغربية في اليابان والولايات المتحدة الأميركية. حائز على جوائز كثيرة من إسبانيا وألمانيا وإيطاليا.

من مؤلّفاته:

من أجل إغلاق نوافذ الحلم، 1981، (شعر).

ألف عام وعام من الحنين، 1981، (رواية).

الإنكار، 1984، (رواية).

---

1 . صلاح الصّاوي: التّطرّف الدّينيّ الرأي الآخر، الآفاق الدّوليّة للإعلام، القاهرة، مصر، ص3.

2 . إسماعيل صديق عثمان: التّطرّف والتّعصّب الدّينيّ، أسبابه والعوامل المؤدّية إليه، المجلّة الليبيّة العالميّة، جامعة بنغازي، ليبيا، العدد: 28، سبتمبر 2017، ص3.

3 . عبد الحسين شعبان: التّطرّف والإرهاب، إشكاليّات نظريّة وتحدّيات عمليّة(مع إشارة خاصة إلى العراق)، ص12.

4 . عبد الحسين شعبان: التّطرّف والإرهاب، إشكاليّات نظريّة وتحدّيات عمليّة(مع إشارة خاصة إلى العراق)، ص12.

الرَّعن، 1984، (رواية).

يوميّات فلسطينيّة(يوميّات)

طبوغرافية مثاليّة لاعتداء موصوف، 1983،(رواية).

الإراثة، 1983، (رواية).

الحلزون العنيد، 1985، (رواية).

ضربة جزاء، 1985، (رواية).

التّفكّك، (رواية).

المرث، 1984، (رواية).

لقاح، 1983، (شعر).

يوميّات امرأة آرق، 1985، (رواية).

معركة الزّقاق، 1986، (رواية).

فوضى الأشياء، 1990، (رواية).

حقد الـ FIS، (مراسلات).

رسائل من الجزائر(بيان)

الشّرق في الفنّ التّشكيليّ(دراسة)

واقعة اغتيال ياماها مع فوز الـCRB(رواية)

الانهار(رواية)

رواية(تيميمون): محتوى ومضمون

الشّخصيّات:

الرّئيسيّة:

البطل الذي لم يُذكر اسمه.

صرّاء: السّائحة التي شغفته حبّا

الثّانويّة:

ركّاب الحافلة

صاحب الحافلة الذي اشتراها منه.

الوالد

الأم

الأخ الذي فوّت درج الترامواي فدعسه.

كمال رايس(صديقه)

هنري كوهين(صديقه)

جان كوهين(أخت هنري كوهين)

سليمة مالكي

العمّة فاطمة: العجوز التي كانت تعمل في منزلهم.

إخوته ذكر منهم سعيدة التي هي أصغر البنات، ومهدي أصغرهم سنا

الزّنجيّ عشيق صرّاء.

المضمون:

دارت أحداث هذه الرّواية في إحدى الصّحاري الجزائريّة؛ وهي واحة تيميمون.

بطلها رجل أربعينيّ كان يخاف النّساء ويشمئزّ منهنّ، فلم يقِم أيّة علاقة عاطفيّة أو جنسيّة، فقدَ أخاه الأكبر في حادث من حوادث المرور بتفويته درجة الترامواي.

أدمن شرب الخمرة منذ المراهقة، تسلّل داخل نوادي الطّيران بمساعدة حارسها، فمهر في قيادة الطّائرات النّفّاثة والمطاردة مدّة عشر سنوات حتى طُرد من الجيش لتصرّفاته الجنونيّة، فكان يسرق من حين لآخر طائرة ويطيرها إلى مدينة الدّار البيضاء أو بروكسيل أو جنيف أو باريس، لا لشيء سوى لمقارعة الكحول في حاناتها الفخمة، وكان يرسل إلى أبيه بطاقات بريديّة من تلك العواصم لاستفزازه والانتقام منه.

عمل دليلا سياحيّا بعد طرده من عمله، فاتّخذ من الصّحراء وجهة؛ إذ صار يقود ما يقارب الخمسين سائحا عدّة مرّات في السّنة لزيارة الصّحراء على ظهر حافلته القديمة(شطط) التي اشتراها من جنيف بثمن بخس، وهو بهذا العمل وهذه الوجهة يأمل في الهروب من واقعه المرير، بعيدًا عن غطرسة الإرهاب، ولنسيان العديد من الأمور التي كانت تخيفه وتعكّر صفو حياته.

وقع في شَراك الحبّ لأوّل مرّة في حياته بعد أن بلغ الأربعين من العمر، فلا يني يلتقط الصّور

لتلك الفتاة التي سمّاها كما يقول(صرّاء)؛ التي صارت سببا أساسا في همومه وتيهه، لما يحسّ به من غيرة من عشيقها العازف الأسمر البشرة.

لكنّ هذا العشق لم يدم طويلا.. فقد رجع إلى أصله، ولملم فُتات ذاته التي نحت منحى مخالفا لما كانت عليه، فختم روايته بقوله:" وبانت لي صرّاء وكأنّها مصقعة. تلوّن وجهها بلون كابٍ[1]، وفجأة ظهرت لي قبيحة الوجه. كالميتة، بالنسبة إليّ الآن".[2]

تجلّيات التّطرّف الدّينيّ في رواية(تيميمون):

عمد الرّوائيّ رشيد بوجدرة إلى الإشارة إلى الإرهاب والتّطرّف في ثنايا روايته. هذه الرّواية التي تزامنت وانتشار الإرهاب في الجزائر وقت التّسعينيّات، ولم يك الوحيد الذي نحا هذا المنحى وإنّما كان هذا دأب العديد من الرّوائيّين الذين تعلّقت كتاباتهم بالرّاهن الجزائريّ المأساويّ إلى أبعد الحدود؛ إذ كان هذا الرّاهن صادما للعقل والحسّ والمنطق والقيم.[3]

فالجزائر كغيرها من الدّول التي عانت الأمرّين. مرار الاستعمار ومرار الإرهاب الذي خلّفه التّطرّف الدّينيّ، وقد أشار الباحث عبد الحسين شعبان في كتابه: التّطرّف والإهاب إلى أنّ يد الإرهاب قد طالت العديد من البلدان، وألحقت أعمالهم الشّنيعة الضرر بشعوبها قائلا:" وإذا كانت منطقتنا وأممنا وشعوبنا الأكثر اتهاما بالتّطرّف فإنّها الأكثر تضرّرا منه؛ حيث دفعت الثّمن لعدّة مرّات ولعدّة أضعاف جرّاء تفشّي هذه الظّاهرة، الأمر الذي لا ينبغي إلباس المنطقة ثوب التّطرّف تعسّفًا أو إلصاق تهمة الإرهاب بالعرب والمسلمين بشكل خاصّ، باعتبار أنّ دينهم أو تاريخهم يحضّ على التّطرّف والإرهاب، علما أنّ المنطقة تعايشت فيها الأديان والقوميّات والسّلالات المختلفة."[4]

لكن السّؤال المطروح هنا: كيف وظّف بوجدرة ظاهرة التّطرّف في روايته؟

كانت أوّل إشارة لهذا الموضوع في الصّفحة العشرين إذ يقول:" أفتح المذياع لأنسى عطشي وأستمع إلى الأخبار:

اغتيل الأستاذ ابن سعيد هذا الصّباح على السّاعة الثّامنة بمنزله من طرف عصابة إرهابيّة من الإسلاميّين، وقد حدث ذلك بمرأى من ابنته البالغة عشرين عامًا

أغلقت المذياع بسرعة"[5]

عمد إلى نقل عناوين الصّحف اليوميّة أو عناوين الأخبار التي يسمعها من المذياع، وذلك فيما يقارب الاثني عشر موضعا مختلفا من الرّواية، فلم يكن يتعمّق في الحديث عن الخبر وإنّما ينقله نقلا سطحيّا، فتجده يستأنف سرد أحداث رحلته متهرّبا من الموضوع، مبرّرا بين الفينة والأخرى عدم خوفه من الإرهاب، وأنّ اتّخاذه الصّحراء وجهة ليس هروبا من الإرهابيّين الذين استقرّوا في

---

1 . الكابي: التّراب الذي لا يستقرّ على وجه الأرض، والكابي: الفحم الذي خمدت ناره، ونار كابية: غطّاها الرّماد والجمر تحتها.يُنظر: لسان العرب لابن منظور، مادة (ك ب ي).

2. رشيد بوجدرة: تيميمون، المؤسّسة الوطنيّة للاتّصال والنّشر والإشهار(ANEP)، الجزائر، ط2، 2002، ص107.

3 . عبد الله شطّاح: الرّواية الجزائريّة التّسعينيّة، كتابة المحنة أم محنة الكتابة، مجلّة تبيّن للدّراسات الفكريّة والثّقافيّة، المركز العربي للأبحاث ودراسة السّياسات، العدد 6، 2016، ص2.

4 . عبد الحسين شعبان: التّطرّف والإرهاب، إشكاليّات نظريّة وتحدّيات عمليّة(مع إشارة خاصة إلى العراق)، مكتبة الإسكندريّة، مصر، برنامج الدّراسات الاستراتيجيّة، وحدة الدّراسات المستقبليّة، 2017، ص7.

5 . رشيد بوجدرة: تيميمون، ص20.

المدن الكبرى. يقول:" لكن لا أريد أن تفكّر صرّاءُ ولو برهة من الزّمن أني أهرب هكذا من الإرهابيّين الذين اتّخذوا من المدن الكبرى مأوى لهم. لا أبدا، لعلّها تظنّ أنّ شغلي هذا في ميدان السّياحة هو طريقة مخفيّة للهروب إلى الأمام. أبدا، خاصّة وأنّني اشتريت هذه الحافلة العتيقة وبدأت أتسوّح مع زبائني منذ فترة طويلة قبل أن تسقط بلادي في هلع الإرهاب الدّمويّ".[1]

اغتيال الأستاذ بن سعيد:

أورد الرّوائيّ بوجدرة نبأ وفاة الأستاذ(بن سعيد) في ثلاثة مواضع: الأوّل منها كان وقت فتحه المذياع محاولا نسيان العطش الذي أصابه وهو يتصارع مع ذكريات مراهقته، أين صار يشعر بالضّياع والهلاك من خلال عائلته ومن خلال مدينته قسنطينة بمتاهاتها ومنعرجاتها وأزقّتها:

" اغتيل الأستاذ ابن سعيد هذا الصّباح على السّاعة الثّامنة بمنزله من طرف عصابة إرهابيّة من الإسلاميّين، وقد حدث ذلك بمرأى من ابنته البالغة عشرين عامًا

أغلقت المذياع بسرعة"[2]

أمّا الموضع الثّاني، فقد توسط تعبيرَه عن الاشمئزاز من النّساء ومن قربهن وملامستهنّ، وتفضيله للخمر عليهنّ، وكأنّه يذكّر بهذا الحادث الأليم، مع تغيير زمن الاغتيال.

" الأستاذ بن سعيد يُغتال هذا الصّباح في بيته على السّاعة الثّامنة والنّصف، بمشهد من ابنته البِكر"[3].

وبعد الحديث عن أمور كثيرة يعود إلى موضوع الاغتيال في الموضع الثّالث قائلا:

" نسيت رغبتي في شرب كأس فودكا لأنّني استغربت ردّ فعل صرّاء عندما سمعت خبر اغتيال الأستاذ ابن سعيد وهو من أكبر اختصاصيي أمراض الأطفال. اشتُهر بتفانيه ونزاهته واستقامته، ولقد قُتل الرّجل ذبحًا من طَرف عصابة إرهابيّة مكوّنة من شبّان متعصّبين ومدمنين على تدخين الحشيش.

اغتيل المسكين أمام ابنته البكر على طريقة الأصوليّين الذين يذبحون الأشخاص في قعر ديارهم وأمام ذويهم، ويستأصلون الأعضاء الحيويّة عضوًا عضوًا، ويستلخون الجثث، ويسفكون الدّماء الزّكيّة هكذا، باسم الدّين البريء منهم، ومن تصرّفاتهم الجنونيّة والشّنعاء، لا لشيء سوى للحصول على السّلطة السّياسيّة. لماذا بكت صرّاء كل هذا البكاء عندما سمعت الخبر المؤلم؟ هل اغتاضت لاغتيال رجل بريء كرّس حياته لخدمة الأطفال؟"[4]

تجاوز في هذا الموضع حدود نقل الخبر وإعادته إلى إزالة الغشاوة عن أعين القرّاء ليعّرف بشخصيّة(بن سعيد) الذي تمّ اغتياله قائلا بأنّه من أكبر اختصاصيّي أمراض الأطفال، ولم يكتف بذلك بل بيّن بعض ما تميّز به هذا الطّبيب من مثل التّفاني في العمل والنّزاهة والاستقامة والبراءة.

وبعد التّعريف بهذه الشّخصيّة عرّج إلى عرض طريقة الاغتيال(ذبحًا)، ووصف للمجموعة الإرهابيّة ذاكرا أنّها تتكوّن من شبّان متعصّبين ومدمنين على تدخين الحشيش.

1 . رشيد بوجدرة: تيميمون، ص32.

2 . رشيد بوجدرة: تيميمون، ص20.

3 . رشيد بوجدرة: تيميمون، ص25.

4 . رشيد بوجدرة: تيميمون، ص30.

هذه العصابة الإرهابيّة التي تذبح على طريقة الأصوليّين. هنا.. يشرح ويوضّح: الذين يذبحون الأشخاص في عُقر[1] ديارهم وأمام أهاليهم، ويستأصلون الأعضاء الحيويّة عضوا عضوًا، ويسلخون الجثث، ويسفكون الدّماء، بغية الحصول على السلطة السياسيّة.

لم يصف حاله ولا تأثّره بهذا الخبر، بل عبّر عن سوء حاله بتصرّفات قام بها تنمّ عن شدّة تأثّره، منها:

إعادته الخبر أكثر من مرّة.

مسارعته إلى غلق المذياع فور سماع الخبر.

استئنافه الموضوع الذي كان بصدد عرضه متهرّبا من الواقع المرير كما في قوله" ... ومهما يكن .. مرّة يأخذني الشّوق نحو امرأة"[2]

إنّ ما يلفت الانتباه أيضا تركيز البطل على ردّ فعل(صرّاء) من جرائم الإرهابيّين الأصوليّين؛ إذ استغرب من تململها وكثرة تحرّكها عند سماع الخبر المهول الذي جاء في مقدّمة النّشرة. يقول:" رأيت أن عينيها تفيضان دموعا حارّة... كانت الدّموع تتدفّق وتنبجس بغزارة وتبلّل وجهها بطريقة مؤثّرة ورهيبة... أمّا الدّموع فلا زالت تسيل سيلا مدرارا فتتعلّق القطرات على وجنتيها ومقلتيها وجفنيها، وقد بقي بعضها متدلّيا على مستوى هذه البقعة المركزيّة من ذقنها"[3].

لم يذكر ردّ فعل أيّ راكب آخر ولم يصف حاله آن تلقّيهم هذا الخبر الفضيع.. اكتفى بصرّاء مترصّدا حركاتها وسكناتها، من خلال المرآة الارتداديّة.

وعند إنهائه الحديث عن حادثة اغتيال(بن سعيد) ووصف أعمال الأصوليّين المتوحّشة يتساءل:" لماذا بكت صرّاء كل هذا البكاء عندما سمعت الخبر المؤلم؟ هل اغتاضت لاغتيال رجل بريء كرّس حياته لخدمة الأطفال؟"[4]

صرّاء هي الفتاة السّائحة التي أحبّها بطل الرّواية بعد أن كان يتقزّز من النّساء لدرجة أنه بلغ سنّ الأربعين ولم يحبّ فتاة. هذا الرّجل الذي كان يصف نفسه بالخنثى. الذي لم تتحرّك مشاعره يوما ولا رغبته الجنسيّة، والذي فكّر في قطع قضيبه الذي لا فائدة منه تُرتجى.

اختار هذا الاسم للفتاة التي سلبت لبّه وملكت قبله، دون أن يدري بالضّبط إذا كان هذا اسمها الحقيقيّ أو لا[5]؟ فهل هذه الفتاة حقيقيّة؟... هل هي من الجنس البشريّ؟.. وهل هي المشاركة فعلا في الأحداث بفعلها وقولها وجمالها ورقصها وشربها وحنانها وقسوتها...؟

مذ وقعت عيني على هذا الاسم(صرّاء) قرنتُه بالصّحراء لتشاكلهما في المبنى، ثم وجدت في ثنايا الرّواية أنّ بوجدرة شاركني الرّؤية(البلاهة والتّلاعب والسّخافة). يقول محدّثا صرّاء:" اسمك صرّاء، وهو يشبه كلمة صحراء. لم تردّ عليّ اغتضت منها ومن بلاهتي التي أجبرتني على أن أتلاعب

---

1 . المذكور في الرّواية(قعر ديارهم) لكن الأصح: عُقر ديارهم؛ لأنّ العُقر في اللّغة أصل كلّ شيء، والعُقر من الدّار وسطها. ينظر لسان العرب، مادة(ع ق ر).

2 . رشيد بوجدرة: تيميمون، ص30.

3 . رشيد بوجدرة: تيميمون، ص21.

4 . رشيد بوجدرة: تيميمون، ص30.

5 . رشيد بوجدرة: تيميمون، ص14.

بالكلمات بطريقة سخيفة".[1]

صرّاء هي الصّحراء التي أحبّها البطل، وبها تغيّرت نظرته إلى أمور كثيرة. هي التي جعلته يتخلّى عن إدمانه للفودكا حتى ينال إعجابها، وهي التي فتحت ذراعيها واحتضنت صباه وهو في الأربعين من العمر، هي التي أضحكته وأبكته، وسرّته بإقبالها، وأحزنته بإدبارها... إنّها صورة طبق الأصل للصّحراء.. إن لم تكن الصّحراء نفسها..

فإذا ما ربطنا بين صراء والإرهاب والصّحراء، وجدنا أنّ صرّاء هي النسخة الحيّة من الصّحراء؛ التي يتسنى لها إظهار مشاعرها(البكاء والحزن والتّأثر بالاغتيال).

الصّحراء التي لم تكن مركزا للإرهابيّين لأسباب عديدة ومتباينة أوّلها قلّة ساكنيها، وعدم احتوائها على المرافق السياسيّة الكبرى...

فبكاء صرّاء ينمّ عن حزن الصّحراء بما حوت عمّا يحدث في باقي الجزائر من ولايات كبرى أين تمركز هؤلاء المتطرّفون.

اغتيال صحافيّ فرنسيّ:

الخبر الثّاني الذي نبّأ به الرّوائيّ بعد اغتيال الطبيب العربيّ المختصّ في أمراض الأطفال (الأستاذ بن سعيد)، هو اغتيال الصّحافيّ الفرنسيّ في العاصمة. يذكر الخبر قائلا:

" صحافيّ فرنسيّ يُغتال من طرف إرهابيّين إسلاميّين بالقصبة. في الجزائر العاصمة" [2]

لم يرد هذا الخبر في الصّحف ولم يُسمع من المذياع.. بل الأجدر القول: لم يسند الكاتب هذا الخبر ولم يعلم المتلقّين بالمصدر.

اكتفى فيه بالتّحدّث عن مؤشّرات القضيّة:

الجنس: ذكر

العمل: صحفيّ

الجنسيّة: فرنسيّة

المكان: القصبة/ الجزائر العاصمة

القاتل: إرهابيّون إسلاميّون

ورد هذا الخبر كغيره من أخبار الاغتيال بلون غامق يميّزها عن بقيّة الكلام. كما ورد منقطعا عمّا قبله وعمّا يليه، ومحشوّا ضمن كلام لا يمتّ له بصلة. يقول:

" أمّا الآن، فكلّ السّوّاح نيام: أغتنم الفرصة لتصليح محرّك شطط وقد أهملته منذ أيّام. شطط تلك الحافلة التي اشتريتها بثمن خردلة في مدينة جنيف، ألف فرنك سويسري بالضّبط، وكنت أتقن كل هذه الأعمال الموكَلة إليّ حتى أنسى هاجس الفودكا الذي يمقتني وينغّص عليّ عيشي وحتى أتحصّل على إعجاب صرّاء. لكن دون جدوى.

صحافيّ فرنسيّ يُغتال من طرف إرهابيّين إسلاميّين بالقصبة. في الجزائر العاصمة.

أمّا هوس الصّحراء فقد ابتليت به منذ سنوات قليلة فقط."[3]

---

1 . رشيد بوجدرة: تيميمون، ص50.

2 . رشيد بوجدرة: تيميمون، ص54.

3 . رشيد بوجدرة: تيميمون، ص53، 54.

هكذا آثر بوجدرة إيراد نبأ اغتيال الصّحفيّ الفرنسيّ، فمن الحاضر الذي ذكر فيه الزّمن وحال السّوّاح وماذا كان يفعل: اللّيل/ نيام/ تصليح محرّك الحافلة(شطط)، إلى الماضي الذي سافر به عبر الزّمن متذكّرا حافلته التي اشتراها بثمن بخس، ليعود إلى الحاضر من جديد ليعلمنا أنّ الأعمال التي يقوم بها كلّها بدءًا من السّياقة والعمل دليلا سياحيّا إلى إتقان تصليح الحافلات وتغيير قطعها وغير ذلك ما هي إلاّ ذريعة متّخذة لنسيان الشّرب الذي دمّر حياته، وكذا لينال رضا وإعجاب فتاة أحلامه(صرّاء).

ثمّ يذكر خبر الاغتيال الذي لا نراه إلاّ كلاما منقطعا عما قبله وعمّا يليه، ومحشوًّا بطريقة تشتّت ذهن القارئ، فتجعله نبأً فجائيًّا لا محكيًّا.

انفجار قنبلة في مطار الجزائر العاصمة:

بعد الذّبح والاغتيال يأتي تفجير القنابل، فها هو بوجدرة ينقل في ثنايا روايته فعلا إجراميّا تسبّب فيه الإرهابيّون الأصوليّون في مطار الجزائر العاصمة. يقول:" ... وبعدها جاءني صاحب الفندق بالجرائد اليوميّة التي وصلت بالطّائرة من العاصمة منذ ساعة:

تسبّب انفجار قنبلة وضعها الأصوليّون في مطار الجزائر العاصمة في مجزرة خلّفت تسعة قتلى وأكثر من مائة جريح جلّهم في حالة خطيرة..."[1]

هذا الفعل الإجراميّ فقد جرّاءه تسعة أرواحهم، وتعرّض فيه أكثر من مائة إلى جروح خطيرة قد تودي بحياتهم..

بيّن هذا الخبر أربعة محدّدات أحاطت بالحادثة هي:

المكان: مطار الجزائر العاصمة

الفعل الإجراميّ: انفجار قنبلة

المجرم المسبب لهذه الحادثة: الأصوليّون

المخلّفات والخسائر البشريّة: تسعة قتلى وأكثر من مائة جريح.

لكن.. كيف تعامل بطل الرّواية مع هذا الخبر؟ هل أثّر فيه وحرّك مشاعره؟ أو أنّه طوى الموضوع طيًّا فور عرضه كما فعل قبلاً؟

يقول:" صعدت بسرعة إلى غرفتي تقيّأت كلّ الفودكا التي شربتها البارحة. أخذني الغثيان أمام هذه المجزرة الشّنيعة. استلقيت على فراشي ونمت نومًا عميقًا خاليًا من الكوابيس. دام النّهار كلّه."[2]

فور سماع الخبر الذي وصفه بالشّنيع.. صعد بسرعة إلى غرفته بالفندق، فتقيّأ ما شرب من فودكا.. واستلقى على فراشه بعد أن أصابه غثيان بسبب هذا الحادث الجلل...

لكن بإكمالنا الشّقّ الثّاني من كلامه نجده لجأ إلى النّوم العميق الذي دام النّهار كلّه.. وهو نوع آخر من الهروب من الواقع المرير، الذي يصطلح عليه علماء النّفس الموت المؤقّت، حتى وإن كان يبدو ذلك شاذًّا وغير مألوف، إلاّ أنّه سبيل البعض إلى نسيان هموم الدّهر؛ التي قيّدتهم بكبولها، وسيطرت عليهم بمآسيها.

1 رشيد بوجدرة: تيميمون، ص63، 64.

2 رشيد بوجدرة: تيميمون، ص63، 64.

... مهما طال النّوم والذي دام النّهار كلّه.. لا بدّ من النّهوض.. لا بدّ من عودة الهواجس، وعودة الصّدمة التي خلّفها خبر المجزرة. يقول:" وبعد أن استفقت من سباتي العميق بقيت هكذا مستلقيا على فراشي غير قادر على القيام بأدنى حركة، مصدوما بخبر المجزرة التي تسبّب فيها الإرهابيّون الإسلاميّون في مطار العاصمة"[1].

قد يرى بعض الدّارسين أنّ النّوم لا يستعين به إلا الجبان اللامبالي.. لكن لا، فهناك حالات ومواقف يكون فيها المرء عاجزا عن القيام بأيّ فعل يدرأ به الأذى عن غيره، ويدافع به عن موطنه، فلا يكون بمقدوره إلاّ نسيان همومه فيقي- على الأقلّ- نفسه شرّ الهواجس والأفكار التي تدور في ذهنه. هذه الأفكار التي تُخير قواه وتتعب نفسيّته وتوتّر أعصابه، والتي قد تمهّد الطّريق للجنون.

اغتيال شغّالة منزليّة رميا بالرّصاص:

كلّ شيء بحياة بوجدرة الذي عبّر عن حالته من خلال شخصيّة البطل تحوّل إلى دمار، فلا متعة في هذه الحياة ولا سرور، وقد ضاقت بالرّعب الدّائم الصّدور. لقد تحوّلت زقزقة العصافير التي يفترض أنّها تشنّف الأسماع، وتطرب النّفوس إلى التّعبير عن الأحزان والأتراح التي يحملها الضّمير الجمعيّ.. التي يعيشها الشّعب الجزائريّ الصّغير منه والكبير، النّساء منه والرّجال على اختلاف مناطق السّكن. الألم الذي سبّبته المجموعات الإرهابيّة التي تستّرت برداء الإسلام، وهي لا تمتّ إلى الإسلام بصلة.

يقول:" كان يخال لي أن كلّ هذه الزّقزقات والوشوشات المنبثقة من أوكار العصافير ما هي إلاّ ملخّص لبكاء وآهات وأنّات عائلتي ، ليس فقط بل تعاسة وشقاء البشريّة جمعاء، وهي تتخبّط في الحروب والآفات والكوارث والإرهاب مثلما هو الأمر بالنّسبة لبلدي:

شغّالة منزليّة في السّادسة والأربعين من عمرها وأمّ لتسعة أطفال تُغتال رميًا بالرّصاص وهي عائدة إلى بيتها..."[2]

فور حديثه عن معاناة عائلته وعائلات الجزائر أو البشريّة كلّها من حروب وآفات وكوارث وصولا إلى الإرهاب ينقل حادث اغتيال معينة منزليّة تبلغ من العمر ستّة وأربعين عاما رميا بالرّصاص، تاركة تسعة أطفال لا حول لهم ولا قوة بعدها.

يعبّر بوجدرة عن حالته التي تتأزّم يومًا بعد يوم، يحاول النّسيان فلا يستطيع، تحوّلت حياته إلى جحيم من هذا الظّلم الذي طال الأبرياء، ومسّ مختلف شرائح المجتمع. غنيّهم وفقيرهم، قويّهم وضعيفهم، رجالهم ونساؤهم، عالمهم وجاهلهم...

يقول:" وأصبحت حياتي المتعثّرة لا تُطاق، فأرفض كلّ هذا العنف المخيف وهذا الإرهاب المتوحّش، كما تضيق نفسي بكلّ هذه المناورات السّياسيّة والسّرقات الماليّة والمعاملات(المافيوزيّة). فيما كانت عصابات الحشّاشين تفرض وجودها من خلال العنف فلا تقتل إلا المثقّفين الأبرياء والمواطنين البسطاء، بطريقة عشوائيّة وعمياء".[3]

1 . رشيد بوجدرة: تيميمون، ص65.

2 . رشيد بوجدرة: تيميمون، ص70.

3 . رشيد بوجدرة: تيميمون، ص70.

اغتيال الكاتب طاهر جعوط:

لقد تعلّق قلب البطل(صرّاء) الفتاة الفاتنة التي حاول جاهدا التّقرّب منها لكنها صدّت عنه وأعرضت، فلم تعره اهتماما وهو يتأهّب لسرد بعض مغامراته على مسامعها، ولم تأبه لما فعله لجلب انتباهها إذ ابتعد عن شرب الخمور. تلك الفتاة التي اكتشف فيها جانبا جنونيّا مذ بدأت في الشّرب وأدمنت السّهرات والرّقص على إيقاع الامزاد الذي كان يعزف عليه سالب عقلها.

على الرّغم من كلّ هذا، نجد بطلنا يقف عاجزا أمام طلب صغير من منها. أمرٌ يفترض أن يكون المبادر في طلبه منها كونها عذّبته بعدم اكتراثها به، وإدبارها عن تصرّفاته الصّبيانية التي ما كان ليقوم بها لولا حبّه الشّديد لها.

لقد طلبت منه قبلة فوقف عاجزا أمام طلبها.. والسّبب يوضّحه في قوله:" والمضحك في الأمر أنّني غير قادر حتى على تقبيل صرّاء إذا طلبت مني أن أفعل ذلك، لأنّني لم أُقبّل امرأة ولو مرّة واحدة في حياتي، أبدا. أخاف أن أُدخل عليها الرّعب فأُرهبها إرهابا"[1]

أرهبُها إرهابًا... أخيفها إخافة... أُذعرها ذُعرًا... أقتلها قتلاً...

قد تكون هذه المتلازمات هي التي تتنازع في ذهنه، فبمجرّد قوله(أرهبها إرهابا)، يتذكّر الإرهاب وأفعالهم القاسية التي مزّقت الأفئدة كمدًا، وابيضّت لها العيون حزنا. يقول:

" الكاتب الكبير طاهر جعوط يغتال برصاصتين في رأسه من طرف ثلاثة إرهابيّين وهو يقود ابنتيه إلى المدرسة"[2].

لماذا الإرهاب هنا؟ وما علّة هذا الرّبط؟

إنّ الإرهاب في هذه الرّواية يبيّن وجوده في كلّ آن في ثنايا الذّاكرة، فهو" لم يعمد إلى توظيف الظّاهرة الإرهابيّة على سبيل مسايرة التّيّار الرّوائيّ الجديد، وبمجرّد مواكبة الرّاهن الفجائعيّ، وإنّما الأصحّ أنّ الإرهاب يحضر في الأذهان شئنا أم أبينا"[3].

إنّه بمجرّد قوله: أرهبها بمعنى أخيفها.. تبادر إلى ذهنه الإرهاب الأصوليّ الذي لم يبق ولم يذر.. الذي قتّل وشرّد ودمّر.

لهذا أعلم التلقّي أن يد الإرهابيّين طالت عالم الأدباء، فها هو الكاتب(الطّاهر جعوط) يغتال برصاصتين في رأسه أمام ابنتيه الصغيرتين... يموت وهو في طريقه إلى المدرسة...

لماذا؟ لا جواب ولا يمكن لأحد أن يجيب... فحاملو هذه العقول المتّسخة يفعلون ما يشاؤون، متى يشاؤون، وكيف يشاؤون...

لهذا كان يرى أنّ مجرّد اللّمس قد يؤذي من أحب وعشق، فلم يتجرأ على تقبيلها، ولم يتمكّن من ذلك حتى وإن كانت هي التي طلبت. يقول:"... أخاف أن أُرهب صرّاء إذن بمجرّد لمس يدها."[4]

ذبح اثني عشر كرواتيّا بالقرب من مدينة المديّة:

بالقرب من مدينة المديّة نتلقّى خبر عمل إجراميّ وحشيّ، والضّحايا كرواتيّون. يقول بوجدرة:

1 . رشيد بوجدرة: تيميمون، ص74.

2 . رشيد بوجدرة: تيميمون، ص74.

3 . حفناوي بعلي: تحوّلات الخطاب الرّوائيّ الجزائريّ، آفاق التّجديد ومتاهات التّجريب، دار اليازوري العلمية، 2016، ص280.

4 . رشيد بوجدرة: تيميمون، ص74.

" اثنا عشر كرواتيّا يُذبحون بطريقة وحشيّة بالقرب من مدينة المديّة...

.. فأبقى مذهولا بعد قراءة هذا العنوان المنتشر على إحدى الصّحف اليوميّة. أصمد. أرفض أن يطغى عليّ الخوف ويسيطر عليّ الذّعر. أحاول نسيان المقاطع الغنائيّة القديمة وعناوين الصّحف المملوءة بعمليات الإرهاب المتوحّشة. وقد لاحظت أنّ صرّاء ترفض قراءتها.

لكن رغم كلّ محاولاتي، أفشل فشلا ذريعا في محو هذه الملزمات، فيختلط الحابل بالنّابل وأبقى هكذا أيّامًا بأكملها أتصارع مع الماضي."[1]

تدمّر كيانه، من هذه الأخبار المتوالية، فحتى النّوم الذي كان يلجأ إليه لينسى همومه، ويصرف به أذى الواقع عن نفسه.. لم يعد نافعا... فالكوابيس عكّرت صفوه. يقول:" كانت قيلولاتي دبقة وقذرة ومزعجة، فيتكرّر نفس الكابوس أثناء نعاسي، فأتخيّل أن مجموعات من الإرهابيّين المتعصّبين تلاحقني وتطاردني"[2].

إنّ الهروب من أماكن تواجد الإرهاب(المدن الكبرى بالجزائر) إلى الصّحراء، والهروب من الواقع إلى الخيال عن طريق النّوم.. لم يجديا نفعا، فالإرهاب طال الأحلام في شكل كوابيس مزعجة مخيفة؛ يرى فيها مجموعات من الإرهابيّين المتعصّبين تلاحقه وتطارده، ولا غرو أنّها حال أغلب الجزائريّين، فإذا كان من في الصّحراء يحمل هذا الإحساس، فكيف حال من يقطن تلك المناطق التي وقعت فيها عمليّات القتل؟ تلك المناطق التي تمركز فيها الإرهاب وعشّشوا فيها وفرّخوا؟

إضرام النّار في مدرسة ابتدائيّة بمدينة البليدة:

إنّها المحطّة الأخيرة التي وقف عندها بوجدرة ذاكرا الإرهاب والتّطرّف وصفا ومخلّفات، وهذه المحطّة كسابقتها كانت الإبادة فيها جماعيّة. لكن للأسف الضّحايا أطفال في عمر الزّهور.. تلاميذ بمدرسة ابتدائيّة بمدينة البليدة. يقول:

" كنت أشعر بالخزي يحز كرامتي وبالإهانة تضرس بشرتي وقد أتعبتني تلاعبات صرّاء وأرهقتني الأحداث المؤلمة التي كانت تعيشها البلاد من جرّاء الإرهاب الإسلاميّ الرّهيب والأعمى والمتوحّش والضّروس والمخرّب:

الإرهابيّون الإسلاميّون يضرمون النّار في مدرسة ابتدائيّة بمدينة البليدة...

لماذا المدرسة؟ وما ذنب من لا يعرف من الدّنيا إلا القليل؟

المدرسة؟ لأنّها مكان التّعليم، وتحوي المثقّفين، كما تضمّ الأطفال الذين يعدّون سبدًا لما سيُبذر، ذوو القلوب الخالية من الكراهية والحقد والغدر.

قضوا بتفجيرهم هذا على معلم من معالم العلم بما حوى، فقصّوا جذوره من الأعماق.

هنا، يتوقّف بوجدرة قائلا:"...فلا أقدر على استئناف الرّحلة وأوقف الحافلة بسرعة تحت ظلّ إحدى المقابر البربريّة التي يبهرني تقشفها وتريحني بساطتها ويسطو عليّ جمالها، فأسترجع سكينتي وقيرورتي، فأقترب هكذا من الموت والعدم الهنيئين.[3]

1 . رشيد بوجدرة: تيميمون، ص88.

2 . رشيد بوجدرة: تيميمون، ص101.

3 . رشيد بوجدرة: تيميمون، ص101، 102.

الخاتمة:

يتداخل مصطلحا التّطرّف والإرهاب تداخلا كبيرا، لكنّ الأصل أنّ الأولّ يعدّ مسببا للثّاني؛ فالتّطرّف يكون في الفكر أما الإرهاب فتجسيد لهذا الفكر الذي استظل بظل الإسلام، دون وعي، وقد وضّح هذا الفرق الباحث عبد الحسين شعبان في قوله:" يتجاوز الإرهاب حدود التّطرّف، فينتقل من الفكر إلى العمل، فالإرهاب- بالدّرجة الأولى- يعدّ عنفًا جسديّا أو نفسيّا، مادّيًّا أو معنويًّا، ولكن ليس كلّ عنف إرهابًا، خصوصًا إذا ما كان دفاعًا عن النّفس واضطرارا من أجل الحقّ ومقاومة العدوان، وبالمقابل، كل إرهاب تطرّف؛ إذ لا يصبح الشّخص إرهابيًّا إلا إذا كان متطرّفا.[1]

لم تكن دراستنا لظاهرة الإرهاب في رواية تيميمون الأولى، لكنّها الأعمق إذ أشار إليها الدّكتور حفناوي بعلي في كتابه:" تحوّلات الخطاب الرّوائيّ الجزائريّ"، لكنّها دراسات لم تكن شاملة وإنّما كان إيراد هذه الظّاهرة عامّا دون تفصيل، أو نتائج دون منطلقات. يقول في كتابه: إن أثر الإرهاب في رواية تيميمون" لم يجعلْ منه محرّكا للتاريخ، وإنّما ظاهرة استحوذت على التّفكير، واستفحلت فأصبحت حدثًا عاديّا لا يُستغرب له"[2].

عرض بوجدرة في رواية تيميمون سبع عمليّات إرهابيّة، فتدرّج في ذكرها تصاعديّا، من الإفراد إلى الجمع؛ إذ استهلّها بذبح طبيب الأطفال، ثم اغتيال الصّحفيّ، ثم تسعة قتلى وما يربو على المائة جريح، ثم اثنا عشر كرواتيّا، ثم المدرسة الابتدائيّة بالبليدة وما حوت، وتخلّل هذا قتل الشّغّالة المنزليّة واغتيال الكاتب الطّاهر جعوط.

لم يسلم من الأعمال الإجراميّة أحد من سكان المدن الكبرى بالجزائر؛ إذ تنوّعت أماكن الاغتيال.

عمد الكاتب إلى تنويع المستهدفين في العمليّات الإرهابيّة، من حيث جنسيّاتهم بين العرب(الطبيب الجزائريّ) والفرنسيّين(الصحفيّ)، والكرواتيّين.

عمد أيضا إلى تبيان أنّ الإرهاب كان مقنّنا أحيانًا، وخبط عشواء أحايين كثيرة، فلم يسلم منه القويّ ولا الضّعيف، ولا الجاهل ولا المتعلّم.

شملت هذه القراءة مواطن ذكر الإرهاب في الرّواية، وعملت على الغوص في لججها رابطة اللّاحق بالسّابق، وفاتحة المجال أمام الدّارسين للتّعمّق أكثر، والبحث بمنهج مخالف.

المصادر والمراجع:

المصادر:

1. رشيد بوجدرة: تيميمون، المؤسّسة الوطنيّة للاتّصال والنّشر والإشهار(ANEP)، الجزائر، ط2، 2002.

المراجع:

1. ابن منظور: لسان العرب.
2. إسماعيل صديق عثمان: التّطرّف والتّعصّب الدّينيّ، أسبابه والعوامل المؤدّية إليه، المجلّة الليبيّة العالميّة، جامعة بنغازي، ليبيا، العدد: 28، سبتمبر 2017.
3. جاد الحق علي جاد الحق: التّطرّف الدّينيّ وأبعاده. أمنيّا وسياسيّا واجتماعيّا، دار أم

1 . عبد الحسين شعبان: التّطرّف والإرهاب، إشكاليّات نظريّة وتحدّيات عمليّة(مع إشارة خاصة إلى العراق)، ص14.
2 . حفناوي بعلي: تحوّلات الخطاب الرّوائيّ الجزائريّ، آفاق التّجديد ومتاهات التّجريب، ص280.

القرى للطّباعة.

4. حفناوي بعلي: تحوّلات الخطاب الرّوائيّ الجزائريّ، آفاق التّجديد ومتاهات التّجريب، دار اليازوري العلمية، 2016.

5. صلاح الصّاوي: التّطرّف الدّينيّ الرأي الآخر، الآفاق الدّوليّة للإعلام، القاهرة، مصر.

6. عبد الحسين شعبان: التّطرّف والإرهاب، إشكاليّات نظريّة وتحدّيات عمليّة(مع إشارة خاصة إلى العراق)، مكتبة الإسكندريّة، مصر، برنامج الدّراسات الاستراتيجيّة، وحدة الدّراسات المستقبليّة، 2017.

7. عبد الله شطّاح: الرّواية الجزائريّة التّسعينيّة، كتابة المحنة أم محنة الكتابة، مجلّة تبيّن للدّراسات الفكريّة والثّقافيّة، المركز العربي للأبحاث ودراسة السّياسات، العدد 6، 2016.



جماليَّات الخطاب الشِّعري وخصائص اللُّغة الشِّعرية عند عُثمان لُوصيف-مُعالجة تحليليَّة لنماذج من شعره-

د.محمد سيف الإسلام بوفلاقة، جامعة باجي مختار عنابة – الجزائر

الملخص:

يهدف هذا البحث المعنون ب: « جماليات الخطاب الشعري وخصائص اللغة الشعرية عند عُثمان لوصيف ». إلى الاقتراب من العوالم الشعرية للشاعر المتميز عثمان لوصيف ،الذي يعد صوتاً شعرياً متميزاً، وصاحب تجربة شعرية باذخة،أسهمت بشكل كبير في تطوير مسار الحركة الشعرية الجزائرية المعاصرة ،إذ يعد الشاعر عثمان لوصيف أحد الوجوه الثقافية،والأدبية البارزة على مستوى المشهد الثقافي،والإبداعي الجزائري،امتدت تجربته مع الكتابة إلى أكثر من نصف قرن،تميز بالغزارة في كتابة النصوص الشعرية،فقد أسس لنفسه مكانة داخل الإبداع الأدبي الجزائري، وقد وقع اختيارنا على ديوان شعري متميز، وثري للشاعر عثمان لوصيف (شبق الياسمين)،يُفيدنا في تقديم قراءة عميقة لمجموعة من قصائده الشعرية الطافحة بالجمال،والتي تكشف النقاب عن المحمولات الثقافية في إنتاج الأديب عثمان لوصيف،وتسمح بالغوص في خبايا النفس الإنسانية،كما تميط اللثام عن الرؤية الشعرية التي تنبثق من الذخيرة اللغوية، والمخزون الذي يستغله الشاعر استغلالاً دلالياً، مفارقاً للمألوف الذي يعبر به،والذي تنضوي تحت لوائه اللغة الشعرية بمختلف عناصرها المفتوحة على التداول، والتأويل،فالخطاب الشعري الذي هو عمل لغوي غير مباشر،تتجاوز دلالته دلالة الألفاظ،ويتأسس على سمات، ومواضعات مضمرة، وخاصة، وما يتميز به هو الحرص على مقصدية اللغة الأدبية،بمعنى الارتباط، والتوافق الطبيعي بين الدال ،والمدلول.

الكلمات المفتاحية: جماليات-الخطاب-الشعري- عثمان-لوصيف.

Abstract:

This research which is entitled: <Semiotic reading in the divan of “Jasmine’s lust” written by Othman Loseif   aims to provide a scope on the poems of Othman Loseif who is considered one of the most prominent figures among the contemporary poets. His great contributions, enormously, assisted in the development of Algerian poetry’s movements.

With an experience of writing poetic texts that extended for more than half century, he created an important position for himself in the Algerian poetry world since he published his first work “Writing with Fire” (1982) followed by other significant works that needs a deep analyses and interpretations such as “Jasmine’s lust” (shabak Al-yasamine) (1986), “ Aras Al-Milh” (1988), “Abdjadiyat” (1997), “Namesh wa Hadil” (1997)

and “Al-Luluwato” (the pearl) (1997).

Getting deep inside the poems of Loseif is regards as great adventure for the researcher. He is a poet of a unique style and philosophical vision; furthermore, his writings are spontaneous and attractive with beautiful toned rhythm which takes the reader to infinite worlds.

We have chosen a distinctive and rich poetry divan of Othman Loseif which helps us to provide a deep reading of a collection of his poems, and reveals the cultural themes in his writings and allows for diving in the depths of the human mind.

In the divan of “Jasmine’s lust” (shabak Al-yasamine), the poems were writing in a smooth style and sophisticated language. Loseif divers the use of words between the literal meaning and metaphors, also he tended to use the novelty to rewrite the old expressions. This divan is characterised by the variation of its ideas, philosophical visions, social and ethical themes. Moreover, we shade the light on the ability of the poet to portrait the pain and the sorrow in his life and his community.

Keywords: aesthetics - speech - poetry - Osman - Loseif.

مقدمة:

إن الغوص في عوالم الإبداع الشعري، وجمالياته عند عثمان لوصيف لهو مغامرة غير محسومة النتائج،فهو شاعر من طراز فريد،وصاحب شاعرية مكتملة ناضجة،ورؤى فلسفية، وفكرية تدفع القارئ إلى التحليق نحو آفاق رحبة،وعوالم ليست لها حدود،كما نلاحظ قدراته العفوية على التعبير،ويتسم بصياغته الجذابة،وإيقاعه المنغم الجميل.

وقد وقع اختيارنا على بعض النماذج الشعرية من ديوانه: (شبق الياسمين)،الذي يُفيدنا في تقديم قراءة عميقة لمجموعة من قصائده الشعرية الطافحة بالجمال،والتي تكشف النقاب عن المحمولات الثقافية في إنتاج الأديب عثمان لوصيف،وتسمح بالغوص في خبايا النفس الإنسانية،كما تميط اللثام عن الرؤية الشعرية التي تنبثق من الذخيرة اللغوية، والمخزون الذي يستغله الشاعر استغلالاً دلالياً، مفارقاً للمألوف الذي يعبر به، والذي تنضوي تحت لوائه اللغة الشعرية بمختلف عناصرها المفتوحة على التداول، والتأويل،فالخطاب الشعري الذي هو عمل لغوي غير مباشر،تتجاوز دلالته دلالة الألفاظ،ويتأسس على سمات، ومواضعات مضمرة، وخاصة، وما يتميز به هو الحرص على مقصدية اللغة الأدبية،بمعنى الارتباط، والتوافق الطبيعي بين الدال ،والمدلول.

ويلاحظ أن أغلب شعره في هذا الديوان(شبق الياسمين)، قد صيغ بأسلوب سلس ،وبلغة عذبة،و رقيقة،وقد استعمل الشاعر كلمات المعجم تارة على وجه الحقيقة،وتارة على وجه المجاز(الرمز)،واستخدم صوراً ،وأخيلة، ورموزاً من القديم بأسلوب حديث، وأغلبها منبثقة من المدارك الحسية، وحاسة البصر هي أنشط الحواس في تشكيل الصور عنده،وتمتاز قصائد هذا الديوان باحتوائها على أفكار،ورؤى فلسفية،و مضامين اجتماعية، وأخلاقية راقية،كما أنها مفعمة

بأحاسيس رقيقة،ومشاعر فياضة،كما نجد في هذا الديوان عدداً من القصائد الرؤيوية ذات الطابع الفلسفي، والتأملي، فالمتأمل في هذا الديوان يستشعر قدرات الشاعر عثمان لوصيف العالية على تأمل الأحزان، والآلام،ونجد مجموعة من القصائد تتصل بذات الشاعر، وآلامها ،وأشجانها في هذه الحياة،وبعضها الآخر ينفتح على الهموم الاجتماعية.

إن نصوص ديوان:«شبق الياسمين» تحفل بالمجاز،وبجملة من الرؤى الفكرية،والصور المتخيلة،و المتنوعة،وتتميز بامتلاكها كثافة دلالية ضخمة،ولذلك فهي تقبل كثيراً من التأويل،فهي نصوص نابضة بطاقات تعبيرية كثيفة،وقد كتبت بلغة شعرية جميلة،وأنيقة،وقد بدا لنا أن الأديب عثمان لوصيف يخوض غمار تجارب فنية تستهدف مجموعة من القيم الجمالية المخصوصة،ولذلك فنصوصه الإبداعية تحتاج إلى قراءة جمالية، وسيميائية في الآن ذاته .ومن أهم معايير تفوق التجربة الشعرية في النقد الجديد هو قدرتها على نقل التجربة الشعرية، وعلى التأثير، والإيحاء، وهذا ما ألفيناه في كثير من نصوص الشاعر عثمان لوصيف.

ولاسيما أنها تعكس تعدد دروبه ،وتبرز تنوع تأملاته،ونظراته،ويبدو لمن يتأمل شعر عثمان لوصيف أنه ليس كأي من الشعراء الإيديولوجيين الذين يبثون أفكارهم بصورة مباشرة، بل إن إبداعه فيه رسالة شعرية تشع بنور جمالها ،وهو شاعر رقيق،يجتهد،ويتعب قريحته أشدّ التعب ،ويظهر لقارئ مجموعة من قصائده أنه يحرص على انتقاء الألفاظ التي ينسج بها شعره، فيدقق في لفظته الشعرية، فالاقتراب من عوالم الأديب عثمان لوصيف،ليس بالأمر السهل،والهين، وهو مغامرة غير محسومة النتائج ،فقراءة أي عمل من الأعمال الإبداعية تظل دائماً قراءة نسبية،فرؤية الإنسان تبقى قصيرة،وكما يقول:ك،غ،يونغ:«خبرتي ما هي إلا نقطة في بحر،ومعرفتي ليست أوسع من مجال الرؤية في مجهر،وعيني ما هي إلا مرآة تعكس زاوية صغيرة من العالم».

ويظل النص الإبداعي نصاً مغلقاً يحتاج إلى جملة من الأدوات الإجرائية الدقيقة التي تساهم في فتح مغاليقه،ويسعى الباحث دائماً إلى كشف النقاب عن المعنى الغائب،فيوظف كل ما من شأنه أن يصل به إلى العمق، ولا يختلف اثنان في أن تعددية النظريات،والمناهج يعني تعدد القراءات،وكل حوار بين القارئ والنص يتسم دائماً بالانفتاح،والزئبقية،وهو حوار مفتوح،وقد بدا لنا أن الشاعر عثمان لوصيف استطاع أن يوظف جملة من العناصر الأساسية التي يستعين بها الشعراء في تشييد نصوصهم الإبداعية،وقد تجلت لنا في هذا الديوان الشعري المتميز على النحو الآتي:

1- العنصر الفني:وقد ظهر في تنميق الشاعر عثمان لوصيف لألفاظه،وتراكيبه،وأسلوبه.

2- العنصر الخيالي:وقد وظفه الشاعر في مجموعة من النصوص الإبداعية،فساهم في إثراء نصوصه بالصور،والرؤى،والمشاهد التي زادت النص عمقاً،

3- العنصر الوجداني:وقد اتضح في إبراز الأديب عثمان لوصيف لعواطفه،من خلال التأملات التي بثها في نصوصه.

4- العنصر العقلي:وقد بدا جلياً من خلال مجموعة من النصوص التي غلبت عليها المعاني،والأفكار التي تصل في بعض الأحيان إلى حد الغموض.

وقد دأب بعض النقاد على التعامل مع الإنتاج الشعري، ومع اللغة الشعرية على أنها مجرد

صياغة، أو استخدام يتم التصرف فيه وفقاً لتوجهات الشاعر،بيد أن الحقيقة الشعرية تؤكد أن الشعرية، والشاعرية تنطلق من مدى مصداقية المبدع لدى رغبته في الاحتفاء باللغة، وشحنها بجملة من الدلالات الأسلوبية، والجمالية،ولا يُمكن إنكار المقصدية في الخطاب الشعري، حيث يمكن تقسيمها إلى مقصدية منتج الخطاب الشعري، ومقصدية المتلقي، ومقصدية النص الذي يقبل عدة تأويلات، ويبرز معنى مستقلاً عن إرادة صاحبه، وتظل البنية المقصدية هي جوهر، وأساس حركة الرؤى الفكرية التي يبثها منتج النص، وبالتأمل في المضمون الفكري الذي تحمله القصيدة، ودراسته من خلال هذه البنية يرتفع، ويسمو مستوى الكفاءة التأويلية.

لقد وظفنا في بحثنا هذا المنهج السيميائي الذي أولى النص الأدبي اهتماماً بالغاً،وزود الناقد بأدوات إجرائية سمحت له باكتشاف عوالم النص،وطاقاته التواصلية،إذ يتخذ البحث من المنهج السيميائي نبراساً لإبراز الخصوصيات التواصلية،فالقراءة السيميائية تبين الأنظمة العلامية التي يُبنى عليها النص الإبداعي،وتسعى كذلك إلى إعادة صياغة دواله،ومدلولاته،عن طريق تركيز الاهتمام على مستويات الدلالة،وطرائق تولد المعاني.

وقد شجعنا على دراسة بعض قصائد هذا الديوان دراسة جمالية سيميائية أنها أبدعت ضمن نمط خطابي، وإبداعي له خلفيات، ومرجعيات تداولية، ودلالية عميقة في الثقافة العربية،فضلاً عما ميزه من خصوصيات، وطاقات تواصلية تميزت بها بعض نصوص هذا الديوان الثري،وقد رأينا أن المنهج السيميائي هو الأنسب، فالسّيمياء أضحت علما معاصرا، وهي قناة من قنوات التواصل الرئيسة بين البشر، كما أنها تمثل التصور الذّهني في هذه الحياة، وهيّ دراسة للإشارات، والعلامات في هذا الكون.

ثانياً: مُعالجة تحليلية سيميائية لبعض قصائد ديوان: (شبق الياسمين):

إن من أبرز سمات اللغة الشعرية عند عثمان لوصيف الانزياح،فهو يأخذ وظائف الحواس بدلالات مغايرة للمعنى الحقيقي لها، فتنتج عنها وظائف،مختلفة، ومتعددة، وتوحي بأبعاد، ودلالات بعيدة، تحتاج إلى طاقة تفسيرية من أجل تأويلها،فعثمان لوصيف يستخدم اللغة الشعرية استخداماً جديداً، حيث إنه يشحنها بكثير من الدلالات الفنية، والقيم الجمالية كالترميز، والانزياحات، والمجاز،وغيرها،فتتفجر طاقاتها لتقديم رؤى،وتعبيرات طافحة بالجمال،مثل قوله في القصيدة الأولى من ديوان: «شبق الياسمين»،الموسومة ب: «الخطأ»:

خطأ هذي الخُطى

من أين أبدأ؟

كلما أوشكت أن أستقبل الوردة

أخطيء

خطأ...من يتبرأ

من نبي بالخطايا يتوضأ؟

خطأ [1]

1- عثمان لوصيف: شبق الياسمين(ديوان شعر)،منشورات المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر،1986م،ص:8-7.

فدلالة«الوردة»في هذه القصيدة،ورمزيتها تقبل جُملة من التأويلات، والتفاسير،إذ أنها تشتمل على ما نتفق على تسميته عادة ب(المعنى المباشر)،أو (المعنى الظاهر) ،الذي لا يُكلف المتلقي أي جهد للكشف عنه،فهو يُحيل على ما قُدم من خلال عناصر واضحة،ومحددة، و يُشكل نقطة البداية للبحث عن تأويلات لا حدود لها،فقد لاحظنا أن سيميائية«الوردة»في هذه القصيدة لها علامات، ومؤشرات تشكل معيناً زاخراً بالدلالات الإنسانية،والفنية،وقد أجاد الشاعر عثمان لوصيف أيما إجادة في استلهام الوردة ببراعة،فكشف النقاب عن لطائف تعبيرها،وطلاوة نسجها، وجلال عبرها:

أ-فالوردة في هذه القصيدة هي سمة،أو علامة، قد ترمز إلى الماء الذي يُطهر الإنسان من أخطائه،ولذلك فقد استخدمها الشاعر على سبيل الاقتراب من تصحيح الأخطاء، وتطهير النفس من المعاصي، فالشاعر عثمان لوصيف في هذه القصيدة حاول تكريس ثقافة الماء المشحون بالخطايا، وهنا تظهر بنية التضاد،والتناقض، فالماء رمزيته متعلقة بالطهارة،والصفاء، بيد أن الشاعر أسبغ عليه مواصفات الخطايا، والذنوب،فقد بدت الوردة التي هي في بعدها الانزياحي الماء كمنظور متحرك لا يستقر نزوله،أو صعوده على صفة محددة، وكأن الشاعر يوظف قلقامش البطل الأسطوري في رحلته إلى غابة الأرز،حيث كان لدى كل مسافة يقطعها يحفر بئراً يغتسل منها،ثم يواصل رحلته التطهيرية المثيرة كقدر أزلي لا يحيد عنه.

ب- قد تكون«الوردة»في هذه القصيدة هي المجتمع الذي يتعامل معه الشاعر،ويتلاحم مع مكوناته،وهو يرغب في التنبيه إلى الأخطاء التي يرتكبها في تفاعله معه،وقد تكون«الوردة» علامة من العلامات للتعبير عن ألم، وحسرة، وخديعة تعرض لها الشاعر،وهو يصبو إلى عدم تكرار أخطائه،ولاسيما أننا نلفيه يصف خطأه بأنه خطأ من يتبرأ من نبي بالخطايا يتوضأ.

لقد وظف الشاعر في هذه المقطوعة الإيحاء،والانزياح، وكثف الدلالة،للتعبير عن الدوران في المجهول،وإعادة الأخطاء نفسها،وتظهر خصوصية استلهام الشاعر عثمان لوصيف لصفات الطهارة،والنقاء،والصفاء،في استخدامها للتعبير عن معنى يتسم بالبشاعة، فالوضوء رمز التطهر وُظف للدلالة على الإصرار على الأخطاء نفسها،فأضفى عليه رمزية تؤشر إلى الانغماس، وتكرار تجارب الألم،والحزن،والضياع.

ج- قدم الشاعر باستلهامه للفظ «الوردة»،صورة تقريبية،تجعلنا نعتقد أن الوردة هي علامة على حلم ،أو رؤيا تراود الشاعر،وهو يرغب في تحقيقها،وقد عجز عن الوصول إلى ما يصبو إليه،نظراً لوقوعه في الأخطاء نفسها،فكلما أوشك أن يُحقق الحلم، واقترب من تجسيده يتكرر الذنب،فينتفي الحلم.

وقد استعار الشاعر عثمان لوصيف في بعض مقطوعاته الشعرية تقنية الحكي، والسرد المستعارة من المحكي الروائي، والقصصي ،و استلهم في كثير من قصائده أبرز الدلالات الرمزية التي تعبر عن نفسية الإنسان المتقلبة،والمتغيرة ،مستنداً إلى جماليات المجاز،والإيحاء،وذلك لتلمس رؤى معينة،أو التواصل معها، ،ومن ذلك قوله في قصيدة: «لست أنت»:

لست أنت كما ينبغي

سوى حين يخطفك البرق

أو تحتويك الفجاءة

لست أنت

سوى حين تنفذ من أعين الشهداء

صوب طقس البنفسج

حيث البراءة

والندى

والمرايا

وحين تريد فتسقط بين يديك السماء

وتكون البداءة[1]

تبدو علامات،ومؤشرات هذه القصيدة معبرة عن رؤيته،وتصوره لنفسية الإنسان، في علاقاته بالوجود،والمجتمع،وكأنها تنقل الدلالة الإيحائية لحقيقة المرء،أو الإنسان الذي لا يكون على سجيته، وعفويته، فيوظف النفاق ،وتنكشف حقيقته في اللحظات المفاجئة،أو اللحظات الطفولية المفعمة بالبراءة.

وفي بعض القصائد يبث الشاعر عثمان لوصيف هواجسه،وأشجانه عبر جملة من الثنائيات المبنية على التضاد، وفي محطات أخرى تتسم تعابيره بالرقة، والعذوبة، والتلقائية،وتكتسي رمزيته حُللاً رومانسية،مثل قوله في قصيدة:«النجمة» المشحونة بالانزياحات المكثفة،و أغلبها يتصل بآلام،وأحزان الشاعر، وأحلامه إلى درجة أنه يُصور نفسه في شكل كوكب يهزأ بالأفول،نظراً للتجارب الكثيرة،والمريرة التي مر بها،إلى درجة أنه أصبح لا يُحس بشيء منها، يقول في هذه القصيدة:

تومض في المجهول

تشدني إليها

فأرتمي في نهم عليها

في أفق لا يعتريه الموت في الذبول

تمد لي يديها

تغسلني بضوئها الدافق من عينيها

وتجتليني كوكباً يهزأ بالأفول

حين السماء تختفي

حين النجوم تنطفئ

أشتقها من عدمي

أطعمها من مهجتي ومن دمي[2]

إن الشاعر يستلهم النجمة على سبيل الانزياح اللغوي،في قصيدة مفعمة بالإشارات، والعلامات، والمفاهيم الكثيرة، فهي قابلة لتأويلات مختلفة،كما أضفى عليها الشاعر صورة أسطورية تبرز تلاحم

1- عثمان لوصيف: شبق الياسمين(ديوان شعر)،ص:10-9.

2- عثمان لوصيف: شبق الياسمين(ديوان شعر)،ص:12-11.

الذات الشاعرة،مع هذه النجمة المتألقة،والمؤتلقة،وكثيراً ما يجنح الشاعرعثمان لوصيف لتكثيف اللغة،وشحنها بالرموز،تعبيراً عن هواجسه، ورؤيته،فقصائهد تقبل تأويلات متعددة،ومتنوعة،وقد ظهرلنا في كثيرمن قصائد(شبق الياسمين) تجليات،ودلالات مرتبطة بالخيبة،والغربة،والحزن،و الكآبة،والامتعاض، والمضاضة، والرفض، وهذا ما حذا به إلى فضاءات متخيلة، ورحبة،تتسم باتساعها هروباً من الواقع المرير،والمؤلم، حيث نجده يقول في قصيدة (أميرالتيه) :

نلج العالم من بوابة الإعصار

نستولي على المسرح

نجتاح الزوايا

وزنريح الأقنعة

نبكي حنيناً

ونغني لليتامى أغنيات الزوبعة[1]

ومن بين المقطوعات الشعرية التي نلفيها في ديوان: (شبق الياسمين)، التي تحلق نحو آفاق واسعة،وفضاءات رحبة،وتقبل عدة تأويلات،مقطوعة: «هكذا الليل»:

هكذا الليل

وردة في حداد

وبريق ينشال مثل الرماد

تتملّى...فتحتويك المرايا

وتضيع الأضداد في الأضداد

لو تبطنت بحره

لتفيأت الفوانس

في سواد السواد [2]

إن هذه المقطوعة تخفي المعنى المباشر،أو الظاهر، وتفسح المجال نحو تأويلات بعيدة، ودلالات مفتوحة أمام الدارس،الذي ينكب على عملية التنقيب،والحفر،وتتبدى دلالة الليل غارقة في الزئبقية،فلا يُمكن الإمساك بها،فهو رماد،وضاعت معانيه،ويُمكن أن نُفسرهذه القصيدة على أن الشاعرعثمان لوصيف يقتبس من الزمن إيحاءاته،ويوظفها مستوحياً من خلاله دلالات وجماليات متعددة، وهذا ما ظهر في بعض القصائد من بينها هذه القصيدة، حيث استقى الشاعر دلالات، وعوالم، ورموز الليل، وجسدها فربط إيحاءاته، وأسبغها على الرماد،والمرايا، والأضداد،على أساس أن الليل مصدر السكون، ومبعث التأمل، وملجأ للمفكرين بعمق الذين يمنحهم مساحة للتأمل، والتعمق مع أسرارهذا الوجود، ،كما حاور الشاعر الليل محاورة عميقة مُضفياً عليه لمسات جمالية، وفنية بديعة.

وفي بعض قصائده يستوحي الشاعرمن القمرجملة من الرموز،والإيحاءات، والدلالات اللطيفة

1- عثمان لوصيف: شبق الياسمين(ديوان شعر)،ص:23.

2- عثمان لوصيف: شبق الياسمين(ديوان شعر)،ص: 13.

،ومن بين هذه القصائد قصيدة: «أنت والثلج»،و «حورية القمر» المشحونة بالمؤشرات،والعلامات الرمزية،والأسطورية، ويظهر فيها أن عثمان لوصيف مولع بتقريب الصفات المتباعدة، ويظهر لعبه بعالم الخيال لتجسيد صورة رمزية تنقل عوالم خارجية،وتوحي بمشاعر متنوعة،حيث يقول الشاعر:

هو ذا القمر الآن يبزغ

ما أجمل النور في الليل

إني أحدق في الأفق المترقرق

ألمح حورية تتنزل من ملكوت السماء

أحدق..حدق معي ترها

في مقلتيها تشع اللآليء

في صدرها يعبق الياسمين

وبين أصابعها تتلألأ مرآتها القمرية

نابضة بالرؤى والأغاني[1]

إن الحورية وفقاً للميثولوجيا اليونانية القديمة تعد رمزاً لظواهر الطبيعة، وقد تخيلها الشاعر وهي تتنزل من السماء ،وقد يكون الشاعر استحضرها من باب تعويض خيباته، ولفت النظر إلى ما فقده في حياته،فالحورية هي الفتاة العذراء،وعادة ما تكون في البحر،ولكن الشاعر أوجدها في القمر انزياحاً إلى دلالات جديدة، وأبعاد مختلفة،وجمع بين الجمال،والحسن في عنوان يطفح بالجمال،حيث إن الحورية هي الحسناء،والقمر يعد رمزاً للإشراق،والصفاء، والضياء، فالشاعر وفق إلى أبعد الحدود في انتقاء عنوان متميز يطفح بالجمال الغامر،و يتسم بكثافة رمزيته، و له أبعاد أسطورية، وإيحاءات عميقة،وهو يتعلق في بعض مكوناته الدلالية،بكل ما له صلة بالعظمة،والإشراق،وله سمات دالة على مظاهر الجمال،والحب، والأمل في الذهنية الشعبية،كما له دلالات تتعلق بالضياء،والنور...

ويتبدى أن من بين الدلالات المتخفية وراء هذا العنوان(حورية القمر) هي تلك الصلة الوثيقة،بين أسطورة الحورية،و معنى القمر،فكلاهما يرتبط بالعلو،والرفعة،حيث إن القمر يُرمز به إلى السمو،والإشراق،ومدار الاهتمام،والتجلي،والوضوح،وهو يحتوي على حرف(الميم)الذي يتعلق بالرفعة،والسمو،فهو حرف السماء، كما يذهب نحو هذا التوجه الباحث إياد الحصني،إذ يدل على كل شيء مادي،أو حسي موجود في السماء،أو آت من السماء،«فإذا كان شيئاً مادياً كانت الكلمة الدالة على اسمه تحوي حرف الميم ،ضمن حروفها للدلالة على أن هذا الشيء من مكونات السماء،مثل:سماء-شمس-نجم-قمر-غيم-أوللدلالة على أن هذا الشيء يأتي من السماء،مثل:مطر-ماء،وكذلك الأشياء الحسية التي يعتقد أنها تأتي من السماء،أي من القوة الإلهية التي في السماء-الله عزوجل-تكون الكلمة الدالة على اسمها تحوي حرف الميم،للدلالة على أن هذه الأشياء تأتي من

1- عثمان لوصيف: شبق الياسمين(ديوان شعر)،ص: 77.

السماء،والقوة التي داخل السماء،مثل:موت-ألم-علم-نعمة...»[1]

ومن بين الدلالات الأسطورية التي يمكن فهمها من توظيف (القمر) في عنوان القصيدة ،أنه يرمز إلى المرأة،حيث إن هناك أسطورة تشير إلى أن القمر كان فتاة اسمها رابية،وتعيش على الأرض بين أهلها . أحبها رجل الشمس نويل، ولكنها تصدت له، فقرر معاقبتها،ولو جئنا إلى مساءلة كل ما يتعلق برمزية القمر،لوجدنا دلالة القوة،ف(القمر) يبدأ بحرف القاف،الذي هو حرف القوة،فهذا الحرف يعني القوة،وهو«يدل على معنى القوة،فإن وجد في كلمة،فإن هذه الكلمة تعني أنها اسم لشيء مادي،أو حسي قوي،أي يتمتع بصفة القوة،مثل:قوة-قسوة-قدرة-طاقة-قضاء-قصاص-حق.كما أن الأفعال التي تتطلب لتحقيقها وجود القوة،فالكلمة التي تدل على هذا الفعل تحوي ضمن حروفها حرف القاف،للدلالة على ذلك،مثل:قاتل-قتل-قدر-قمع-قطع-صعق-قص-قضى-قلع-حق-حقق-خنق-قلب»[2]

و بالانزياح نحو الجانب الأدبي،فإننا نكتشف أن القمر، شكل رافداً مهماً للإبداع لدى الكثير من الشعراء،والروائيين ،كما أننا نستشف من العنوان رمزية ترتبط بالحزن،حيث إن القمر يتصل في بعض جوانبه السيميائية بالحزن ،والشجن،ويمكن أن نستحضر في هذا الصدد عنوان ديوان الشاعر السوري محمد الماغوط(حزن في ضوء القمر)، كما أن توظيف القمر في العنوان له اتصال بالمؤانسة في السهر،إذ أنه المؤنس للساهرين،والعشاق في الليل، فكأن القمر هو الذي يجلب للشاعر الأمن،والطمأنينة بعد رحلة شاقة،و مؤلمة،ونعتقد أن الأديب عثمان لوصيف قد وظف القمر في عنوانه،وفي بعض قصائده الأخرى في الديوان ليرقى به إلى جماليات أسطورية،ورمزية،وروحية موحية،وبفضلها يتم الارتقاء من حال الشقاء،والعناء،إلى عوالم تتصل بالنعيم،والسلام.

ثالثاً : الخصائص الفنية العامة لشعر عثمان لوصيف من خلال ديوان (شبق الياسمين):

-1إن بعض نصوص ديوان (شبق الياسمين)،تجعلنا نصنفه ضمن رواد الاتجاه الوجداني الرومانسي،وتضعه في خانة أحد أبرز شعراء الغنائية الوجدانية الجديدة ، بيد أن قصائده لا تظل حكراً على الجانب الذاتي،أو الوجداني فحسب، فهي لا تتوقف عند الدوران أو التحليق حول التجربة الذاتية الخالصة،فهو ينفتح على آفاق أخرى، ويخرج من هذا الإطار الضيق؛ليعبر عن أحلامه القومية المنكسرة التي يُجسد من خلالها مأساة فلسطين الجريحة،فوجدناه في هذا الديوان يتحدث عنها،وقلبه يعتصر ألماً،وأسى على مأساتها،وتغريبتها التي طال أمدها.

فبعض قصائد هذا الديوان غارقة في الرومانسية،مثل قوله في قصيدة حملت وهجك:وهي قصيدة ترتبط بدلالات السطوع،والقوة،والاشتعال، والانتشار، والانصهار، حيث يقول:

حملت وهجك يا أغصان استعري على رماد الهوى المطعون وانتشري

هذا ربيعك فامتدي وموعدنا أنا وأنت على منابت المطر

سيبدأ الرعد من أولى عناصره إذا انصهرنا مع الشواظ والشرر

2- تكشف مجموعة من نصوص ديوان:«شبق الياسمين»عن جملة من النزعات الفكرية المتنوعة في رؤيتها للكون،والوجود،من بينها:نزعة اغترابية ،وقد تجلت النزعة الاغترابية في مجموعة من

1- إياد الحصني: معاني الأحرف العربية،ج:2، منشورات سندس للفنون المطبعية،الجزائر،ط:1 ، 2006 م،ص: 43.

2- إياد الحصني: معاني الأحرف العربية،ج:1،ص:31.

النصوص،وفي استحضار الشاعر لبعض القضايا التاريخية،والأسطورية،والأدبية، ومن ذلك قوله

في مقطوعة شعرية عنوانها «فلسطين»،صيغت بلغة رقيقة، وعذبة، وموحية بدلالات كثيرة:

فلسطين قلبي...

جوعها في مفاصلي

يُنادي

وعيناها

تثيران لهفتي

هي الزهرة البيضاء

تنزف بينهم

وهم يعجنون النفط

في شكل زهرة[1]

يتضح من خلال هذه المقطوعة أن الشاعر عثمان لوصيف قد أضفى عليها عوالم الغربة،والحنين،ووظف فيها فنيات التشخيص،إذ رسم فلسطين، وصورها في قالب إنسان جائع، مزق الألم أمعاءه، و جسد التغريبة الفلسطينية في شكل زهرة تنزف دماً، وكأن القصيدة هي لسان حال مغترب فلسطيني ابتعد عن ربوع وطنه، فحن إليها، واشتد شوقه،وقد رسم الغربة من خلال هذه القصيدة في شقين، وشكلين مختلفين:

فهي غربة مادية،وتتجلى في البعد عن الوطن، والأهل، وهي في الآن ذاته معنوية، ورمزية،ولها أبعاد انتقادية لمن يعجنون النفط في شكل زهرة، والزهرة هي فلسطين ذاتها،لذلك فقد بين الشاعر غربة الذات عن وطنها، و غربة القهر نتيجة خذلان أبناء الجلدة الواحدة ،والقصيدة تطفح بشحنات وجدانية،وإنسانية، عبر عنها الشاعر بطرائق تقريرية مباشرة في قوله: (فلسطين قلبي جوعها في مفاصلي).فقد لبس الشاعر عثمان لوصيف في هذه القصيدة ثوب إنسان فلسطيني،وأوضح أحاسيسه المؤلمة،وغربته من عدة جوانب،بعد أن تملكته العاطفة، واستولى عليه الحنين، فأضحى يعيش في قلق، وكآبة ،نظراً لشعوره بالبعد عن ليلاه التي هي فلسطين الجريحة.

3- لقد لاحظنا في عدة قصائد من الديوان أن الشاعر عثمان لوصيف قد حرص كل الحرص على نمنمة، وزخرفة لغته الشعرية،وتكثيفها بدلالات موحية،وشحنها بإشارات،وعلامات لغوية أضحت حارسة لدلالاته، وأبعادها فالماء،والبحر،والمطر،والغيم،والهطل،والغيث،والرذاذ..هي ألفاظ متفاعلة،ومتضافرة في قصائد عثمان لوصيف، وقد اتخذها الشاعر، وكأنها دفاعات نفسية،تحميه من تقلبات الزمن، وخياناته، وصداعه، وخيباته ،فهو يبدو متعلقاً بها ليعود إلى أعقابه من جديد مواجهاً نقطة البداية،حيث الضنى،والشجن،و الخيبة،والإحباط، في وسط محيط مسيج بالإرباكات،والأحلام المقموعة،والمسحوقة،ومن ذلك قوله في قصيدة «البدايات»:

نبدأ من عيوننا

1- شبق الياسمين(ديوان شعر)،ص:121.

من جمرة الخوف،ومن فراشة الضياء
نرحل في نعاسنا
نركض في حدائق النجوم
نتيه في الغيوم...
مضمخين بالبكاء
والبحر في عروقنا
والموت في طريقنا
ما ذا يقول النورس المفتون
للضاربين في الردى
الغارقين في الندى
المبحرين في مراكب الجنون
نبدأ من همومنا
نصارع العواصف الهوجاء
نسقط في غبارنا
نضرب في مجاهل الصحراء
نعتصر السراب
ونمضغ التراب
من شهوة الطين ومن عناصر الأشياء
نهبط قاع الليل حيث الماء
ننساب في أجنة الزهر
متنكزين بالمطر
والخصب والنماء
نصعد من أعماقنا
تخطفنا أشعة المجهول
وغيمة الذهول
نبدأ من جنوننا
من صخب الرعد ومن ألسنة اللهيب[1]

ثم يختتم هذه القصيدة بالإشارة إلى أن البدايات تكون من الخيبات، ومن التجارب المأساوية، فيقول:

نبدأ من خرابنا

نبدأ من حدادنا
نبدأ من عنادنا
نبدأ من جحيم هذا الرفض [2]

4- إن الشاعر عثمان لوصيف صقلته التجربة الشعرية ،وشفت اللغة الشاعرية عنده في هذا الديوان،أي أنها شفافة ،ونلاحظ أنها في عدد غير قليل من القصائد تقترب أكثر من مشهدية القصيدة البصرية،فجاءت الصورة الشعرية ناطقة بجملة من المشاعر، والأحاسيس الإنسانية النبيلة ،وقد ظهر لنا من خلال ديوان: (شبق الياسمين) أن قصائده وسيلة للإشباع التعويضي،و للتعبير عمّا يحس به من حالة اغترابية،ولاسيما أن الكون الشعري في منظوره هو كما عبر عنه في بعض حواراته للصحافة الوطنية الجزائرية ،هو الإمساك بلحظات اكتشافنا للمسرات، أو العذابات، ويظهر لنا الشاعر في بعض قصائده موزعاً بين الذاتية الحسية، والواقعية الحية، ولاسيما عندما يكون بصدد طرح قضية عامة تعالج واقع الأمة العربية والإسلامية،ويمزج بين الرومانسية الذاتية الحالمة، والرومانسية الإنسانية«وهذا عبر مجموعة من الثنائيات الضدية المعبر عنها-في الغالب-بنوع من التلقائية ممّا جعل كلماتها حية متدفقة كأنها موجة أو حركة،كل عنصر فيها يتواكب، ويلتحم مع سواه، وكأن الكلام فيها يفتح بعضه بعضاً على حد تعبير ابن رشيق»[3]

5- تتميز نصوص الشاعر عثمان لوصيف بخاصية بارزة تتمثل في انتقاء بعض

1- شبق الياسمين(ديوان شعر)،ص:15.
2- شبق الياسمين(ديوان شعر)،ص:17-16.
3- د. السعيد بوسقطة:مدارات جمالية في ديوان «الظلال المكسورة»،ينظر:مقدمة ديوان:«الظلال المكسورة» لإدريس بوديبة،منشورات بونة للبحوث والدراسات،عنابة،الجزائر،2008م،ص:08.

المفردات الرقيقة التراثية، والمزج بينها وبين اللغة السائدة في هذا الزمن بغرض تحقيق تواصل سليم مع القارئ،دون إهمال الجانب الجمالي،فهو يوظف الكثير من المفردات المتداولة في شعرنا العربي القديم،وقد أحسن توظيفها بطريقة جمالية بديعة،و عرفت نصوصه عدة تحولات وتطورات،ومعظمها يقوم على الأفكار، وتداعيات الأفكار،وكثيراً ما يعتمد الشاعر على جملة من الجماليات، والقيم التي يفوح منها عطر الموروث الشعري العربي من خلال عدة جوانب،وعناصر موظفة،مثل وصفه البديع للنجمة في قصيدته التي يفوح منها عبق الطبيعة،والرومانسية الحالمة، وقد وجدنا في بعض قصائد الشاعر أن له قدرة فائقة على تطعيم القديم بصور جديدة، ومفردات حداثية، ومقاربات متنوعة تتصف بالثراء ،بما يسمح لنا أن نضع بعض قصائد عثمان لوصيف في خانة ما يمكن تسميته بالكلاسيكية الحديثة،أو الجديدة ،ومن ذلك قوله في قصيدة (زهرة الحياة):

الآن يا زهرة تنمو على كفني   أذوب فيك جوى ويبتدي زمني

ماذا؟ سوى نغم يخضر في شفتي   فتستجيب له الدنيا وتعشقني

هي الحياة لكم غنيتُ زهرتها   رغم الفناء ورغم الموت والعفن

وفي قصيدة أخرى موسومة ب: (عذراء الشاطئ):

وتجردت فالرمل مندهش متلهف والبحر ينشغف

مياسة شقراء هزهزها شرخ الصبا والقد والهيف

تمشي فللأعطاف هسهسة ملء الدنى والنهد يرتجف

وحدائق الياقوت تتبعها وتحفها الأمواج والصدف

ماذا دهى الشعراء فاحتشدوا في دربها المجنون وانخطفوا

صلوا لها من رهبة وبكوا فدموعهم في الرمل تنذرف

مرت بنا تختال ضاحكة والشمس في الأجواء تنكسف

وزوارق الأطفال تبحر في خطواتها والموج ينقذف

والأرض بالصلوات مغرقة والبحر بالنيران يلتحف[1]

6- يتجلى في بعض نصوص الشاعر عثمان لوصيف في ديوان: (شبق الياسمين) التضاد،وتقوم بنيتها على أساس التقابل، والتنافر،حيث نجد أن جلها تشترك في التعبير عن التوتر، والشجن الحاد،وتصف الحالة النفسية المتأزمة، وأحياناً لا يقف الشاعر عند الجانب السطحي للألفاظ، وإنما يتجاوز ذلك الإطار الخارجي لاختراق الطبقات الدلالية العميقة، والغائرة في النفس فيصبح التقابل،تقابل قضايا، وأبعاد،لا تقابل ألفاظ، ومفردات،كما يظهر التكرار اللفظي في شعره، وهو من أساليب الغنائية، والشجو،والذهول، ويبدو الشاعر في كثير من الأحيان، وكأنه ينقل لنا بعض الأنغام النفسية المترددة،مثل قوله في قصيدة معنونة ب: (قطرات):

قطرات أليفة

قطرات نتغذى بدفئها وشذاها

ونُغني مع الغصون هواها

1- شبق الياسمين(ديوان شعر)،ص:131.

قطرات من المواجع تأتي

ومن الليل والمخاضات تأتي

قطرات نحبها نشتهيها

في ليالي الصقيع والزمهرير

قطرات مضيئة

قطرات...

قطرات الإرهاص

والكشف والهجرة والموت في ظلام الجذور

7- في بعض القصائد يستحضر الشاعر عثمان لوصيف الألفاظ الدالة على القوة، والرفض،وذلك بغرض إيصال رسائل توقظ النائمين من سباتهم،وتنبههم، وتنقل التجربة،وتكون ذات قدرة على التأثير،وتصل في بعض الأحيان إلى حد الانتقاد المباشر، واللاذع، والهجاء المقذع،مثل قوله في قصيدة «لتسقط الآلهة»:

أحمل الفأس

أقتحم اليوم كل المعابد

أهوي بفأسي على الآلهة

فتسقط ميتة

واحداً..

واحداً...

ثم أركل كل القرابين

كل البخور

وكل النواميس

والسنن التافهة

وليكن زمني زمن الوردة الوالهة

ليكن زمني

فأنا سيد الآلهة [1]

8- إن الشاعر عثمان لوصيف قد أجاد استلهام الطبيعة،وتشخيصها، فنراه يُبهرنا بلوحات تصويرية متميزة، إذ تتجسد للقارئ الحركات،والهواجس،والطباع النفسية ،فتأملات الشاعر عثمان لوصيف هي أعظم أدواته في الوصول إلى دقة التصوير،و ينطلق بدءاً من الواقع الخارجي للالتحام مع الواقع الداخلي،وفي إبداعه الشعري،وتصويره يتعانق المرئي المحسوس مع المعنوي الأثيري خلفه، والمألوف مع الغريب المجهول،فهو يخلق غلالة شفيفة تلف الصورة بجو يستثير الدفين، وينفذ إلى أعماق الذات،ويعكس عناصر الطبيعة،على الإنسان،ومن ذلك قوله في قصيدة «كالبحر أنت»:

كالبحر أنت عميقة

كل الدروب تضيع فيك

وفيك تنغمر الحدود

كالبحر أنت غنية

في مقلتيك مواسم تصحو وأعراس تقوم

وعلى جبينك تولد الدنيا وتنتشر النجوم

كالبحر أنت عصية [2]

فالشاعر أضفى مواصفات البحر على المرأة، وشبهها به في عمقها،وسطحها،فهي بحر في طُمُوّه،واضطراب أمواجه،وتغير رياحه،وجمال منظره.

9- شيد الشاعر عثمان لوصيف في بعض قصائده جسور تواصل وطيدة مع تراثه العربي،حيث إنه ينظر إلى هذا التراث بحسبانه مصدر إلهام، وإيحاء مهم لا غنى للشاعر عنه،فعلاقة الشاعر عثمان لوصيف بالتراث لا تقوم على التقليد، وإعادة إنتاج التراث كما هو،بل تقوم على التفاعل العميق مع عناصره،ومعطياته، وذلك بغرض تطويعها،

1- شبق الياسمين(ديوان شعر)،ص:48-47.

2- شبق الياسمين(ديوان شعر)،ص:33.

وتجسيدها في قصائده، واستغلال طاقاتها، وإمكاناتها الفنية للتعبير عن هواجسه، وإيصال أبعادها النفسية، والشعورية إلى المتلقي،فالتراث يعد بمصادره المختلفة منجم طاقات إيحائية لا ينضب له عطاء،فعناصر هذا التراث، ومعطياته لها من القدرة على الإيحاء بمشاعر، وأحاسيس لا تنفد،ومن ذلك استهلاله قصيدة: «الأمانة» بقوله تعالى: (إنا عرضنا الأمانة على السماوات والأرض والجبال فأبين أن يحملنها،وأشفقن منها وحملها الإنسان إنه كان ظلوما جهولا)،فقد استلهم هذه الآية الكريمة،في قصيدة شعرية رائقة الديباجة،وسلسة الأسلوب،من بينها قوله:

حين ألقت إلينا الجبال

بالمواثيق

وحدك كنت النبي

فحملت الأمانة وحدك

يا سيد المستحيل

ووحدك صليت للمعجزات

وغنيت للمطر الدموي

ثم..ها أنت وحدك تجتاح عاصفة الظلمات

تخوض العباب العصيّ

وتعلن فيها مخاض الرمال[1]

يتضح من خلال هذه المقطوعة أن شاعرنا قد أفاد من التراث في إغناء شاعريته سواء على المستوى الفني،أو المستوى الفكري،والدارس لشعره يلاحظ أنه قد تأثر بمصادر تراثية عديدة،دينية،وأدبية،وتاريخية،كان لها الأثر الكبير في تعميق تجربته الشعورية ،وإرهاف أدواته التعبيرية.

إن أغلب القصائد تجسد هواجس الشاعر الذاتية،وتصور أحواله النفسية،وانفعالاته، وتجاربه الخاصة المستمدة من واقع الحياة بإكراهاتها،ومظاهرها المتعددة، ويتجلى من خلالها وهج المعاناة، وحرارة الصدق،والحساسية المرهفة.

-10 بالنسبة إلى أبعاد المكان في شعر عثمان لوصيف، نُلاحظ أن حضور المكان باسمه الحقيقي في ديوان شبق الياسمين قليل جداً،فشاعرنا يتخطى باستمرار حدود الأشياء الحسية ليصل إلى اللا محسوس،إلى عالم الأفكار، والمشاعر،والمُثُل العُليا،والمُطلق،ولا يهتم كثيراً بتسمية الأمكنة،ولا يركز على تسمية المكان باسمه الحقيقي ،أو أن ينسب التجربة إلى مكان مُحدد يتعرف عليه القارئ دون التباس، ووصف الشاعر للطبيعة كذلك يمكن أن يتخيله القارئ في أي مكان، أو بقعة في العالم، وهذه الخاصية هي نتيجة منطقية للاتجاه الوجداني ،فالوجدانية تسمح بالتجريد،وتفتح آفاقاً للتعميم، أكثر من التخصيص، والتحديد المركز،فالقصائد التي عنونها الشاعر بأسماء حقيقية في ديوان:(شبق الياسمين) قليلة جداً ،نذكر من بينها قصيدة يُهديها إلى الشاعر العراقي سعدي يوسف يعنونها باسم المكان،وهو باتنة ،حيث يقول:

1- المصدر نفسه،ص:108.

هل ترى ثاني اثنين بعدك
يهبط مكة
مستسلماً ركنها الحجري
هائما في الذرى
خاشعاً
ضارعاً
يتهجى الصخور الملاحم[1]

وفي قصيدة أخرى،وسمها ب الصيف في باتنة،وفيها يقول:

ليس إلا الحجر
ليس إلا الصنوبر ينهض فوق الجبال
ويرخي جدائله للمطر
ليس إلا القمر
يتوضأ في زرقة الليل
ثم يودع عند السحر [2]

-11 بالنسبة إلى اللغة الفنية الموظفة من قبل الشاعر عثمان لوصيف،نُلاحظ أنها قد توزعت على حقول دلالية متنوعة المفاهيم، وقد جاء هذا التوظيف الفني للغة الأدبية تعبيراً عن رؤى معينة، فهو يؤسلب لغته على أساس من المحسنات البلاغية المعروفة من استعارة، وتشبيه،ومجاز، وفيما يتصل بالمعجم الفني،أو المستوى المعجمي كما يسميه بعض النقاد فقد اتسم بالثراء، والغنى ،وتوزع على مجموعة من الفضاءات، لعل أبرزها:

أ-وصف الفضاء: (فضاء الطبيعة):والذي تجلى من خلال الزمن ومؤشراته،والمؤشرات المكانية،من أهم المصطلحات التي وظفها الشاعر عثمان لوصيف بكثرة،وعبرت عن الزمن ومؤشراته،والمؤشرات المكانية في ديوان شبق الياسمين: الدجى،الظلام،الليل،البرد،الثلج،الضياء،الطقس،والندى،البرق ،الوردة،البنفسج،السماء،النجوم،المياه،الفصول،الضوء،الكوكب،الهواء،الحدائق،العواصف،ا لتراب،الغبار،الصحراء،العواصف،

الرمل،النمل،الزهر،الخصب،الأشجار،الأمواج.

كما استعمل الشاعر عدة ألفاظ موحية بوصف الشخصية الإنسانية من بينها:الفرحة،الذهول ،البكاء،المهجة،النعاس،العناء،التعب،الحداد، الرفض، العيون،الوفاء،العهد،الألم،الحنين، الأنين،الدموع،الفرح، الأسى،وغيرها.

من أبرز ما يتجلى للمتأمل في ديوان: شبق الياسمين،أن الشاعر ينتقي مفردات من التراث التليد،ويمزج في بعض الحالات بينها وبين اللغة السائدة في هذا الزمن بغرض تحقيق تواصل سليم مع القارئ،دون إهمال الجانب الجمالي،فعثمان لوصيف لديه هوس بتصوير المشاعر، والانفعالات من خلال مجموعة كبيرة من الألفاظ المحملة بالدلالات الشعورية، والجمالية، التي تتردد كثيراً في

1- شبق الياسمين(ديوان شعر)،ص:111.
2- شبق الياسمين(ديوان شعر)،ص:99.

قاموسه الشعري الثري،وهي ألفاظ تدل على عمق تجربته الشعرية المتميزة ،مثل:الحب،والنور،وال ليل،والمصباح،وحطام،وآلام،والحزن،وأشلاء، أشكو،العذاب،الروح،العشق،السكون. وهي ألفاظ تثير الشجن الرقيق المُحمل بالعواطف، والذكريات.

وإننا لنعترف في الأخير أن قراءتنا هذه لتجربة الشاعر المتميز عثمان لوصيف، هي مجرد محاولة للاقتراب من الكون الشعري لديه، ولا ندعي الإحاطة بجميع الجوانب،وإنما حسبنا أننا لفتنا النظر إلى بعض الخصائص العامة التي يتميز بها شعره،فالحديث عن تجربته حديث خصب، ومتشابك ،ومتعدد الرؤى والأبعاد،إلا أننا نرجو أن تكون قراءتنا بداية لأبحاث ودراسات أخرى تكشف النقاب عن خصائص، وجماليات أخرى في شعر عثمان لوصيف الذي ما يزال يستحق دراسات أخرى.

قائمة المراجع:

-مصدر الدراسة: عثمان لوصيف: شبق الياسمين(ديوان شعر)،منشورات المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر،1986م.

المراجع:

1. الإدريسي (يوسف): عتبات النص-بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر-، منشورات مقاربات،أسفي،المغرب،ط:1 ،2008م.
2. بوسقطة(السعيد): مدارات جمالية في ديوان «الظلال المكسورة»، ينظر:مقدمة ديوان:«الظلال المكسورة» لإدريس بوديبة،منشورات بونة للبحوث والدراسات، عنابة، الجزائر، 2008م.
3. الحصني (إياد): معاني الأحرف العربية،ج:1،ج:2، منشورات سندس للفنون المطبعية، الجزائر، ط: 2006م.
4. فرشوخ(أحمد): جمالية النص الروائي-مقاربة تحليلية لرواية(لعبة النسيان)،دار الأمان، الرباط، المغرب، 1417هـ1996-م.
5. قنشوبة(أحمد) : دلالة العنوان في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، مجلة جامعة مح مدخيضر ،بسكرة الجزائر، أعمال ملتقى السيمياء والنص الأدبي، العدد:02، أفريل2002م.
6. مؤدن(عبد الرحيم) : درس المؤلفات-تحليل لروايات-، دار الحرف للنشر والتوزيع، القني طرة، المغرب، ط:2006،1م.

التفاعل الدينامي بين النص ومتلقيه

الدكتور بن الدين بخولة جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف /الجزائر

الملخص:

ترتبط عملية الابداع الادبي بشحن القارئ بمعارف يحصل عليها من خلال تفاعله مع النص، وتتباين هذه المعارف بتباين المرجعيات والمنطلقات اللغوية التي ينطلق منها القارئ في قراءاته، إذ نجد النص يزود قارئه بمعارف شتى، وكذا بالدوافع الكامنة وراء إنتاجه، والشيء المركزي في كل عمل أدبي هو التفاعل بين بنيته ومتلقيه وهذا ما جعل النظرية الجمالية للفن تولي اهتماما لقراءة العمل الفني، التي لا يجب أن تعنى بالنص الفعلي فحسب، وإنما تعنى بالأفعال المتعلقة باستجابة قارئ نموذجي يمكن أن يقدم معان تأويلية للنص حسب كفاءته.

الكلمات المفتاحية: القارئ؛ النص، التفاعل؛ المتلقي؛ التأويل؛

Abstract

The process of literary creativity is related to charging the reader with the knowledge he gets through his interaction with the text, and this knowledge varies with the different references and linguistic substitutes that the reader draws from in his readings. The text provides the reader with various knowledge as well as the motives behind his production. The interaction between its structure and its recipients. This has made the aesthetic theory of art pay attention to the reading of the work of art, which should not only concern the actual text, but also the actions related to the response of a model reader that can provide interpretative meanings of the text according to its efficiency. The text provides the reader with various knowledge, as well as the motives behind its production, and the central thing in every literary work is the interaction between its structure and its recipients, and this is what made The aesthetic theory of art pays attention to the reading of the work of art, which should not only concern the actual text, but also the actions of a typical reader response that can provide interpretive meanings .of the text according to its efficiency

;Keywords: reader; text, interaction; recipient; interpretation

البحث:

يقول " ج ب سارتر" :" إن الفعل الإبداعي لحظة غير مكتملة في العمل الأدبي؛ لأن عملية الكتابة تفترض عملية القراءة كتلازم جدلي . وهذان الفعلان المترابطان يتطلبان فاعليْن مختلفيْن هما المؤلف و القارئ (2) فقد ركّزت " نظرية التلقي أو نقد استجابة القارئ على هذا العنصر الذي ظلّ مهمّشا على أهمية دوره في عملية إبداع النص الأدبي وتفكيك معانيه :. إذ يتلقى العمل الإبداعي و يسهم في تحديد مسارها و يكون بذلك مشاركا إيجابيا فعالا؛ كما تسعى القراءة إلى التبصّر في أغوار النص ومكنوناته، ومن الطبيعي إذن استحضار قارئه النموذجي كذهنية بإمكانها

بلوغ الغايات الدلالية لطيات النص وما توحيه، وإدراكها من زاوية معينة تتبصر المعنى، وبالنتيجة تستطيع تحيين النص ممّا يستلزم منها في الأخير التوافق مع الموضوع الملائم المقصود.

اهتم رولان بارث كثيرا بجمالية القراءة، واعتبر أن القراءة نوع من إعادة كتابة النص وإطلاق إنتاجيته. لكن النص القادر على إحداث تلك الرعشة الجميلة هو النص الذي يربك القارئ ويخلخل موازينه الثقافية والنفسية واللغوية، وفعل القراءة في مثل هذه النصوص هو فعل انتشاء ومعاناة جمالية.ومن هنا يميز بارث بين القراءة التي هي اندماج في النص واستمتاع به، وبين النقد الذي هو خطاب موازٍ للنص. هكذا حظيت عملية القراءة في هذا العصر باهتمام لم تحظ به من قبل، في النقد القديم، على يد النقاد الألمان، والبنيويين الفرنسيين. ثم جاء التفكيكيون فأخذوا بمقولة بارت (موت الكاتب) ليبقى القارئ وحده، وجهاً لوجه، أمام النص الأدبي، وكل قراءة هي إساءة قراءة، تلغيها القراءة التالية. وحين يتشكل النص الأدبي ويفرض سلطته التداولية على جمهور المتلقين، يمسي ذا قيمة اعتبارية تجعله تعاليا نصيا إلى هذا الحد أو ذاك[1] بحسب درجة تلك القيمة وهذا ما يخول له فرض سلطته على النصوص اللاحقة كي تتناص معه بشكل مباشر أو غير مباشر، وبصورة واعية أو غير واعية. إنَّ علاقة القراءة بالكتابة علاقة يقظة بسهو. فما تسهو عنه الكتابة، وتتركه فارغا أبيض، هو ما تحاول القراءة استرجاعه وتثبيته وملأه. إنها بهذا المعنى هي الذاكرة اليقظة خلف الكتابة البلهاء[2] .

التفاعل بين الناص والمتلقي/

إنَّ القراءة تفاعل دينامي بين النص والقارئ ؛ لأنَّ إشارات النص اللغوية وتراكيبه لايمكن لها أن تضطلع بوظيفتها إلا إذا أطلقت الأفعال التي تؤدي إلى نقل النص إلى وعي قارئه ،وهي تفلت من السيطرة الداخلية للنص، هذا الفصل يؤسس لإبداعية التلقي وتشهد على صحة هذه النظرية أعمالا أدبية نسبيا إن التركيز على القارئ في تاريخ الأدب تبلور بالأساس في أحضان مدرسة جمالية التلقي[3] التي ردت الاعتبار للقارئ بعد أن سلم القراء لزمن طويل بملكية الكاتب المطلقة لمعنى نصوصه.وفي هذا الإطار بدأ التعامل مع النص باعتباره عملا مفتوحا يزداد معناه إشراقا كلما صادف قراءة ترفض التماهي،والاستهلاك،علما أن معنى النص متعدد بالضرورة.وتعدده هو ضامن خلود وتجدد الأدب. فالشيء الجديد الذي أرست به جمالية التلقي قواعدها الأساسية يتمثل في إعادة النظر في البداهة الخاطئة التي تجعل الأثر الأدبي كياناً قائماً بذاته ومتضمناً حقائق في ذاته، لتجعله (الأثر الأدبي) مقروناً بذات مدركة، هي ذات القارئ في إطار علاقة دينامية تفاعلية. فـ«العمل الأدبي يمتلك قطبين يمكن تسميتهما بالقطب الفني، والقطب الجمالي. ويعني الأول النص كما أبدعه المؤلف، أما الثاني فهو تحقيق القارئ له(..) ومن التقاء النص بالقارئ يولد العمل الأدبي».[4]

يقول أدونيس:"هذا القارئ لا يقرأ النص من حيث هو نص قائم بذاته في استقلال عنه، نص

1- J P sartre : qu'est ce que la littérature ? cité par W . ISER : l'acte de lecture p 199

2 - ايمانويل فريس وبرنارموراليس: آفاق جديدة في نظرية الأدب ترجمة د. لطيف زيتوني. سلسلة عالم المعرفة ع 300 سنة 2004 ص 146.

3- عبد الرحمان بوعلي: نظريات القراءة (ترجمة) دار الجسور / وجدة 1995 ص 77 وما بعدها

4- Haus robert .pour un esthétique de la reception.gallimard.1978-3

يشكل له لغته وعلاقتها، وأبعادها، غنَّه بالأحرى لا يقرؤه وإنما يبحث فيه عما يؤكد أو ينفي ما يضمره في عقله ونفسه ، ينتظرمن النص أن يكون له عونا إيجابا أو سلبا[1]. فليس للنص الأدبي أية أهمية في ذاته؛ إذ تبدأ أهميته في اللحظة التي يقرا فيها، وتتحقق وظيفته ويخرج إلى الوجود بفعل القراءة، التي تعمل على إعادة فهمه في سياقات غير معلنة، نتيجة اكتشاف لمدلولات ومواقف إضافية أو أصلية مسكوت عنها[2]كون النص الأدبي مجرد كمون دلالي يحتاج باستمرار على قرار محتملين يحققونه ، ففي تنوع القراءة تنوع لدلالته أيضا[3].ولعله الأمر الذي يؤكده (كافكا) معبرا عن كاتب ينتج نصا وقارئ يعيد هذا الإنتاج بقوله:"إني لا أكتب بخلاف ما أتحدث وأتحدث بخلاف ما أفكر وأفكر بخلاف ما كان ينبغي لي أن أفكر ، وهكذا إلى أعمق أعماق الظلام فدوال النص المتراقصة في جسد النص تنادي لعملية قراءة، تلامس جماله بنفحات لا يملكها إلا قارئا يحاور دواله ومدلولاتهن والنص نسيج لغوي يغذيه جملة من العناصر.

ويعبر(إيزر) على مفهوم وجهة النظر الجوالة[4]من حيث أن معنى النص، لا يمكنه دفعة واحدة بل يأخذ القارئ في اكتسابه تدريجيا وهذا ما يؤكد أن ثقافة القارئ تعمل على حل المخزون الثقافي للنص من كونه يتعدى إلى غيره" وغاية وجهة النظر الجوالة للقارئ هي بلوغ التأويل المتسق"[5].. فإيزر يناقش مبدأ التفاعل بين النص و القارئ وفق شروط اللاتماثل ، فالتفاعل بين شخصين في الحقل الاجتماعي مثلا لا يحدث بشكل أقوى إلا عندما يجهل كل واحد منهما هوية الآخر، لأنهما حينئذ يكونان عن بعضها البعض تصورا غير مطابق للحقيقة، ويتصرفان على أساس هذه الصورة المفترضة عن بعضها البعض[6].فالنص يكشف جهات نظر متغيرة لدى القارئ والتفاعل الحاصل إنما يتم لملأ الفجوات لسد الثغرات من عملية الإنتاج وبفضل سجل الرصيد النَّصي يمكن أن يتشكل الإطار العام للتواصل بين النص والقارئ وبه يستطيع القارئ أن يعيد بناء الوضعية التاريخية التي تحيل إليها النص ويرد عليه الفعل[7]، هذا السجل الذي يضع القارئ واعيا بالبنية الثقافية التي يطرحها النص وسيعتمد نجاح فعل التواصل هذا على الدرجة التي يؤسس فيها النص نفسه كعامل ارتباط في وعي القارئ[8]. فالقراءة فعل يعمل على تنشيط النص، يقول(إيزر):" إن القراءة نشاط يوجهه النص وهذا بدوره لا بد أني عالجه القارئ الذي يتأثر بدوره بما يعالج ن إنما لمن الصعب أن نصف هذا التفاعل[9]فالقراءة تفاعل دينامي بين النص والقارئ ،لان إشارات النص اللغوية وتراكيبه لايمكن لها أن تضطلع بوظيفتها إلا إذا أطلقت الأفعال التي تؤدي إلى نقل النص إلى وعي قارئه –وهذا يعني إن هناك أفعالا لايطلقها النص وهي تفلت من السيطرة الداخلية للنص،

1- H.R.Jauss: pour une esthétique de la réception, op.cit. p212 (marg)

2- أدونيس، سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، دار الأدب، بيروت، ط1، 1985، ص، 57.

3- محمد الدغمومي، نقد النقد، وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية، الرباط، المغرب، 1999، ص، 269

4- عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، 2007، ص، 107.

5- ايزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، تر، حميد الحميداني الحلالي الكدية مطبعة المناهل ، المغرب، ص، 12.

6- المرجع نفسه، ص5

7- المرجع السابق، ص، 5

8- iser.lacte de lecture.137

9- حافظ اسماعيل علوي، مدخل إلى نظرية القراءة، مجلة علامات ، ج34، 1999 ، ص، 94

وترتبط عملية التحصيل اللغوي بشحن القارئ بمعارف يحصل عليها من خلال تفاعله مع النص، وتتباين هذه المعارف بتباين المرجعيات والمنطلقات اللغوية التي ينطلق منها القارئ في قراءاته، إذ نجد النص يزود قارئه بمعارف شتى، منها ما هو مرتبط بالجانب التركيبي للغة، أو بالجوانب الدلالية المختلفة المرتبطة ببناء النص، وكذا بالدوافع الكامنة وراء إنتاجه، وكذا الخلفيات التي يعتمد عليها المؤلف قصد بلورة موقفه، ومنها ما له علقة بالجوانب التداولية للنص. ولهذا يفترض في المتلقي أن يكون موسوعة ليتمكن من فهم مكامن النص، حتى يستطيع ملء الفجوات التي تعتريه. وقد تمكن الموسوعة القارئ النموذجي من القيام بدور الاستحضاروالاستجماع للمعنى، والتفاعل مع المقروء، والقيام بعملية النفي والإثبات لما يقرأ، أي يقوم بكل ما يتعلق بدور القارئ أثناء القراءة[1].

إن الشيء المركزي في كل عمل أدبي هو التفاعل بين بنيته ومتلقيه وهذا ما جعل النظرية الجمالية للفن تولي اهتماما لقراءة العمل الفني، التي لا يجب أن تعنى بالنص الفعلي فحسب،[2]وإنما تعنى بالأفعال المتعلقة باستجابة قارئ نموذجي يمكن أن يقدم معان تأويلية للنص حسب كفاءته.[3]فكيف يتم التفاعل بين النص والقارئ؟ وكيف يتم تحديد المعنى من خلال فعل القراءة؟ يرى إيزر أن ما يميزالنص الأدبي بصفة عامة والنص السردي بصفة خاصة هو عدم الاتساق بين أجزاء النص، أي أن النص عبارة عن أجزاء متجاورة ولكنها غير متصلة، ومهمة القارئ هي جعل تلك الأجزاء والعناصر النصية متصلة ومتماسكة، وجعلها في إطار مشترك. ويطلق إيزر على عدم الارتباط بين أجزاء النص اسم الفراغ أو البياض ويصفه بأنه "شاغرفي النظام الإجمالي في النص، يؤدي ملؤه إلى تفاعل أنماط النص"[4]والفراغ شيء مقصود في النص الأدبي لأن هذه الفجوات –أي عدم التوافق بين النص والقارئ هي التي تحقق الاتصال في عملية القراءة، وترسم الطريق من أجل قراءة النص،... وفي نفس الوقت تلزم القارئ إتمام البنية، وبذلك يتم إنتاج الموضوع الجمالي"[5] ، هكذا يضع إيزر القارئ في مركز مشروعه التأويلي، فالقارئ عنده لم يعد طرفا مستهلكا لمعنى النص وقصدية المؤلف وإنما تحول إلى عنصر فاعل إلى عملية إنتاج المعنى. وبطبيعة الحال فإن المقصود بالقارئ عند إيزر يختلف عن مجموعة من القراء الذين حددت هوياتهم مسبقا مثل "القارئ الأعلى لريفاتير، والقارئ المخبرلفيش والقارئ المقصود لوولف، لأن هؤلاء القراء لهم وجود فعلي وحقيقي. فالنص الفني بحسب ريفاتيرمثلا عبارة عن مجموعة من الوقائع الأسلوبية الموسومة وغيرالموسومة والتمييز بين هذه الوقائع لا تتم إلا من خلال ذات متبصرة، أما بالنسبة إلى إيزر فإنه يقترح نمطا آخرمن القراء سماه القارئ الضمني ويعني به دور مكتوب في النص ومجسد للمقاصد التي يحتوي عليها بشكل افتراضي، إنه بنية نصية وليس شخصا خياليا[6]وهذه البنية تتوقع قارئا حقيقيا قادرا

1- ايزر ، فعل القراءة، نظرية في الاستجابة الدلالية ، ص، 169

2- Hmberto. ECO, « The role of the reader, Exploration in the simiotics of texts »,Hut chinson, London, 1987, PP: 4-46

3- سوزان روبين سليمان، "القارئ في النص مقالات في الجمهور والتأويل"، تر حسن ناظم دار الكتاب الجديد، ط 1، 2007، ص: 129

4- Etiwqbeth Frendm the return of the reader Methuen and co.LTd. Londonm 1987. P. 97

5- فعل القراءة، ص82. روبرت. هولاب ترجمة خالد التوزاني و الجلالي الكدية، منشورات علامات،الطبعة الأولى1999

6- نظرية التلقي، ص86،

على التفاعل مع التأثيرات النصية، ومن هنا فإن القارئ الضمني عند إيزر هو دائم الإنجاز والتحقق ولايمكن تصوره منفصلا عن فعل القراءة.. إنَّ النص والقارئ مرتبطان معا، يندمج أحدهما في الآخر، ومن ثمَّ فمعنى النص الأدبي لا يتحقق إلاَّ في ذات القارئ، وليس له وجود مستقل عنها مثلما يتكون القارئ بتكوينه للمعنى، وإدراك البنية الكامنة في النص، وبالتالي فإنَّ مشكلة تملُّك معنى النص تصبح أمرا لا يقل مفارقه عند التأليف، فيتداخل حق القارئ بحق النص في نزاع يولِّد حركة التأويل برمتها[1] إن المعطيات الكامنة داخل النص وخارجه تسهم في خلق التفاعل الإيجابي بين المرسل و المتلقي , بين النص و القارئ وتساعد على استشفاف الأنظمة الدلالية التي تمثل امتدادا تاريخيا في المجتمع , و بذلك فهي تتجاوز حد المتعة الفنية لتخلق ديناميكية إنتاجية بين سنن النص وسنن القارئ . وهذه الديناميكية أو الرغبة في تفعيل القراءة تبدأ مع بداية جمع مواد النص وتنظيمها، ثم محاولة دمجها في بنية جديدة تنتظم قيما حاضرة وقيما غائبة.

إن العلاقة التفاعلية للنص ناتجة عن كونه ينطوي على مرجعيات خاصة به يسهم المتلقي في بناء مرجعياتها عبرتمثله للمعنى وان الفجوة لدى آيزرناتجة عن عدم التوافق بين إيحاء النص وتلقي القارئ وهي التي تحقق الاتصال الحقيقي في عملية القراءة[2].

- فعل القراءة وبناء المعنى:

ففعل القراءة أوأواليات بناء المعنى وإنتاج الدلالة التي استخلصها إيزر تصب كلها في مفهوم المشاركة واستحلاب النص الذي هو قادرعلى استقطاب القارئ ودفعه إلى تحقيق هويته وبناء معناه. الشيء الذي يجعل العمل الأدبي شركة بينهما ولا يبلغ مداه إلا بتعاونهما.وهكذا تعتبر مفاهيم إيزر في"فعل القراءة "مكملة لمفاهيم ياوس في "تحطيم أفق الانتظار"وإعادة كتابة تاريخ الأدب،ولمفاهيم إيكو في حدس القارئ المتعاون بعوالم النص الممكنة واستشراف آفاقه المرتقبة وللممارسات الإيروسية للقارئ البارتي في مغازلة النص والتوحد في رحاب القراءة الكتابة والكتابة القراءة.

ولن تكون القراءة مثمرة جادة إلا إذا وجد القارئ الافتراضي الخيالي الذي يعيد بناء النص عن طريق نقده وتأويله انطلاقا من تجربة جمالية وفنية بعيدا عن تصور القارئ المعاصر الواقعي. والقارئ الضمني: "ليس له وجود في الواقع، وإنما هو قارئ ضمني، يخلق ساعة قراءة العمل الفني الخيالي. ومن ثم، فهو قارئ له قدرات خيالية شأنه شأن النص. وهولا يرتبط مثله بشكل من أشكال الواقع المحدد، بل يوجه قدراته الخيالية للتحرك مع النص باحثا عن بنائه، ومركز القوى فيه، وتوازنه، وواضعا يده على الفراغات الجدلية فيه فيملؤها باستجابات الإثارة الجمالية التي تحدث له"[3]، ومعلوم أننا لا نستطيع أن نستمر في قراءة العمل الأدبي إذا لم نشعر بشيء من الاندماج الوجداني معه، ونحس بأننا مشاركون فيه، كمعجبين أوساخطين. و هذه المشاركة الوجدانية

1- فعل القراءة، ص30.

2- بول ريكور، نظرية التأويل والخطاب وفائض المعنى، تر،سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط2، 2006، ص، 46

3- ينظرالمعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية: نورثراب فراي، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد، 1990 ص46 والوقع الجمالي وآليات إنتاج التوقع عند فولففاتع آيزر، ترجمة: عبد العزيز طليحات، مجلة دراسات سيميائية، العدد السادس لسنة 1992 ص58.

هي(إدراك) في الوقت نفسه "[1].

إن القراءة هنا لا يمكن أن تتحقق إلا من خلال دخول القارئ في علاقة بالمقروء. وهنا يظهر تأثر نظرية التلقي بالفلسفة الظواهرية التي كانت بمثابة رد فعل ضد الفلسفة العقلية التي تنشد الحقيقة المطلقة وفي هذا إشارة واضحة إلى تركيز الفلسفة الظواهرية على النسبية في تعاملها مع الأشياء؛ ومنها النص الأدبي الذي يأبى كل قراءة تدعي الاكتمال. "فالعمل الأدبي ليس له وجود إلا عندما يتحقق؛ وهو لا يتحقق إلا من خلال القارئ، ومن ثمة تكون عملية القراءة هي تشكيل جديد لواقع مشكل من قبل هو العمل الأدبي نفسه. وهذا الواقع المشكل في النص الأدبي لا وجود له في الواقع حيث أنه صنعة خيالية أولا وأخيرا؛ وذلك على الرغم من العلاقة الوثيقة بينه وبين الواقع. وعندئذ تنصب عملية القراءة على كيفية معالجة هذا التشكيل المحول إلى الواقع، وتتحرك على مستويات مختلفة من الواقع: واقع الحياة، وواقع النص، وواقع القارئ ثم أخيرا واقع جديد لا يتكون إلا من خلال التلاحم الشديد بين النص والقارئ"[2].

وهكذا يأخذ فعل القراءة بعده التداولي والمرجعي لأن الأمر لا يتعلق بصدمة أو بوقائع جمالية فحسب وإنما بقابلية للفهم " intelligibilité" وبإدراك صحيح، والقارئ المثالي ليس هو القارئ الذي يستمتع فقط بتحطيم مستمر لأفق انتظاره الأدبي بواسطة أفق أحدث أو في طور التكوين، وإنما هو القارئ الذي يتعامل مع المشروع الموضوعي ولا يلغيه بمجرد ظهوره كل حال فالقارئ الكفء هو الوريث الشرعي للنص، والنص هو ما يتشكل في فهمه ومن ثم فعملية القراءة البناءة هي عملية استكشاف وتحاور وتعارف وتحريك للإنتاجية والإبداع من خلال التفاعل التوليدي بين إمكانيات النص وقدرات القارئ ومعارفه.

وتأسيسا على ما سبق، يظهر أن النص يحتاج كثيرا إلى مساعدة القارئ، والى تدخله النشيط حتى يتمكن من ملء فراغاته ومناطق لاتحد يده، والخروج من صمته، وتحقيق جماليته ما دام النص آلية بطيئة (اقتصادية) تعيش على فائض قيمة المعنى الذي يدخله فيه المتلقي.[3]أكثر من ذلك، لا يكتفي النص بانتظار هذا التدخل فحسب، وإنما يعمل ،من جهته، على خلقه وإيجاده [4]يترتب عن هذا التحرك النشيط لبناء صورة محددة للقارئ، أن كتابة النص، وقراءته، وتأويله، تتم ضمن إطار استراتيجي يتوقع فيه الكاتب قارئه، ويترقب فيه ردود أفعاله الممكنة ليستبقها ،أو يؤخرها، معتقدا أن القدرات التي تمنح كلماته معناها هي نفس القدرات التي سيلجأ إليها القارئ أثناء عمله التأويلي[5]وهذا القارئ الذي يسعى المؤلف إلى بنائه (القارئ النموذجي) ليس ذاتا فردية، وإنما هو إستراتيجية نصية، أي سلسلة من العمليات النصية المرتقبة التي يتعين القيام بها كي"يتم تحيين تام للمعنى الكامل للنص."

وخلاصة القول نقول لقد أضحى التأويل هاجسا نقديا ذا نزعة عالمية سواء من حيث روافده

1- د. نبيلة إبراهيم: (القارئ في النص: نظرية التأثير والاتصال) مجلة فصول المصرية، المجلد5، العدد1، 1984، ص103

2- محمد لطفي اليوسفي- كتاب المتاهات والتلاشي في النقد والشعرص: 08.

3- نبيلة إبراهيم، القارئ في النص: نظرية التأثير والاتصال، ضمن مجلة فصول، القاهرة، المجلد الخامس، العدد الأول، أكتوبر، نوفمبر-دجنبر، ص104-101 وتحديدا الصفحة 103.

4- U. Eco: Lector in Fabula P 74

5- IBID P 76

التأملية والفلسفية ، أم من حيث اتساع وتنوع استعمالاته التي تتعدى حدود النص الأدبي إلى مجالات فكرية وجمالية مختلفة . كذلك يتميز التأويل بمسألتين جوهريتين ، فهو من ناحية يقوم على قواعد منطقية صارمة ، ويستند ، من جهة أخرى إلى إشراقات صوفية. وخلاصة ذلك هي أننا بإزاء " تصورين مختلفين للتأويل . فتأويل نص ما، حسب التصور الأول، يعني الكشف عن الدلالة التي أرادها المؤلف أوعلى الأقل الكشف عن طابعها الموضوعي، وهوما يعني إجلاء جوهرها المستقل عن فعل التأويل. أما التصور الثاني فيرى على العكس من ذلك، أن النصوص تحتمل كل تأويل"[1] وتبرز أهمية التأويل إذن، في الطاقة الذهنية، والقدرة على إدراك العلامة، واتساع أفق المؤول، واختلاف مقاصده، ومحاولة ربط أفق النص بأفق القارئ، والسياق، والمرجع. ولعل تفاعل كل هذه العوامل من شأنه أن ينتج رؤية تأويلية مفارقة، وبإمكان هذه الرؤية أن تواجه بعض المعيقات. فالتأويل يتطور بتطور فعل القراءة ومهما تكن الإجراءات أوالخطوات التي يتبعها فهو يستهدف استخلاص المعنى الذي هوالخطوة الأولى نحو الفهم،وبناء المرجعية الذي هوالخطوة الأولى للتفسير والتراوح بين الفهم والتفسير هو الحركة الدائبة للتأويل في جميع الأوساط والمجالات.

وإذا كان من شأن المؤول في لحظة بعينها أوفي موقف بعينه أن « يُسَيِّجَ » النص من أجل الوصول إلى معناه أو إلى معنى فيه، فإن من شأنه كذلك أن يتابع حركة انفتاحه وأن يجعل من الحوارالنصي ومن الحوارحول النص جزءاً لا يتجزأ من الإبداع حاضرا واستقبالا ومن هنا فالقارئ يلعب دورا كبيرا في تفعيل النص حينما يخلص العزم في تحديد السياق وفي استخلاص المعنى الذي يعود به إلى العالم المتحرك وعليه تكون نقطة التمفصل بين سميولوجية القراءة وآليات التأويل منبثقة من السعي نحوتحديدالمعنى وتحديد المرجعية الأساس أونحو معرفة المستنبت الفني والمستنبت الثقافي لتشكيل النص.ولقد حاولت الهرمينوطيقا الحديثة أن تتخطى الطريق المسدود الذي وصلت إليه ثنائية الذات والموضوع في فلسفة المعرفة بإمكانية الجمع بين مقولتي التفسير.

المراجع والمصادر:

1 . عبد الفتاح كليطو، مسألة القراءة، في كتاب " المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية "، دار توبقال (الدار البيضاء – المغرب)، الطبعة الثانية (1993.م

2 . ايمانويل فريس وبرنارموراليس: آفاق جديدة في نظرية الأدب ترجمة د. لطيف زيتوني. سلسلة عالم المعرفة ع 300 سنة 2004 ص 146.

-3 عبد الرحمان بوعلي: نظريات القراءة (ترجمة) دار الجسور / وجدة 1995

4 . أدونيس، سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، دار الأدب، بيروت، ط1، 1985،

5 . محمد الدغمومي، نقد النقد، وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية، الرباط، المغرب، 1999

6 .عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دارهومة، الجزائر، 2007.

1- IBID P 81

7. ايزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، تر، حميد الحميداني الحلالي الكدية مطبعة المناهل ، المغرب

8. حافظ اسماعيل علوي، مدخل إلى نظرية القراءة، مجلة علامات ، ج34، 1999

9. سوزان روبين سليمان، "القارئ في النص مقالات في الجمهور والتأويل"، تر حسن ناظم دار الكتاب الجديد، ط 1، 2007

10. د. نبيلة إبراهيم: (القارئ في النص: نظرية التأثيروالاتصال) مجلة فصول المصرية، المجلد5، العدد1، 1984

11. الرويلي ، ميجان وسعد البازاغي ، دليل الناقد الأدبي ، ط2 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، 2000

12. غادامير ، هانس غيورغ ، التفكيك وفن التأويل ، ترجمة ، محمد شوقي الزين ، مجلة فكر ونقد الدار العربية للعلوم ،

13 . ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2 2000م

14. رولان بارت: الدرجة صفر للكتابة، ترجمة محمد برادة، الترجمة المغربية للناشرين المتّحدين، ط 3، 1985 م

15. الله الغذامي : الخطيئة والتكفير، (قراءة نقدية لنموذج لساني)، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ط1

16. خالدة سعيد : حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1979 م،

17. حافظ إسماعيل علوي: مدخل إلى نظرية التلقي، علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدة – المملكة العربية السعودية، مج 10، ج 34،

18. نبيلة إبراهيم، القارئ في النص، فصول، المجلد الخامس، العدد الأول (أكتوبر/ نوفمبر/ ديسمبر)

19. إيزر، فعل القراءة، ترجمة عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة (القاهرة)(2000.م)

20. راي، المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، وزارة الثقافة والإعلام (بغداد – العراق) الطبعة الأولى (1987.م).

21. ميشال أوتن:سيميولوجية القراءة، ضمن كتاب: نظريات القراءة: من البنيوية إلى جمالية التلقي

22. الجاحظ البيان والتبيين تحقيق عبد السلام هارون لجنة التأليف والترجمة والنشر (1/203 دط)1948 .

23 . امبرتو إيكو:التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي ط 1/2000.

المراجع الأجنبية:

1. Hans George Gadamer. verite et Methode : les grandes lignes d une hermeneu-tique hilosophique.seuil.paris 1976

2. Paul (Ricoeur) : Du Texte à L'action.

3. Gadamer (Hans –George) :Vérité Et Méthode les grandes lignes d'une herméneu-tique: philosophique", Trad. pierre fruchon Edit, Seuil, Paris, 199

4. P sartre : qu'est ce que la littérature ? cité par W . ISER : l'acte de lecture p 199.

(30) امبرتو إيكو:التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي ط1/2000



المفارقة في القصة القصيرة جدا

د. محمد أحمد أنقار
المركز المغربي للبحث العلمي وتحقيق التراث. المغرب

ملخص
تهدف الدراسة إلى الكشف عن أنماط المفارقة في القصة القصيرة جدا. وتحديدا في قصص "جراب الخيبات" للقاص المغربي عبد السلام بوزمور. ولعل المثير في نصوص القاص أنه أبدعها بتأن وبروية، وببصيرة نافذة نحو أعماق حالات إنسانية شتى، وبلغة ناقدة أحيانا وساخرة أحيانا أخرى. كما أن الدراسة ستركز على مفارقات الذات. وأقصد بالذات؛ ليس بمفهومها البنيوي المحصور في البطل الفاعل داخل النص السردي الساعي نحو تحقيق موضوع ما، وليس بمفهومها الرومانسي المنغلق في الوجدان والعواطف، بل يمكن أن يمتد القصد بالذات إلى السارد، وإلى الشخصيات، وإلى القارئ، مع رصد مختلف العلاقات المحتملة فيما بين هذه المكونات، وبين غيرها من مكونات أخرى من أمكنة وأزمنة، دون إغفال تقنيات القصة القصيرة جدا من؛ إيجاز وإضمار وتهكم وتناص ومحاورة وغيرها، ودون إغفال أيضا للمقاصد وللغايات المعلنة والمضمرة في هذه النصوص الإبداعية.
الكلمات المفاتيح: المفارقة ـ السخرية ـ التضاد ـ القصة القصيرة جدا

Summary:
The purpose of this study is to show patterns of paradox in the very short story "bag of disappointments «of the Moroccan story teller Abdeslam Bouzemour. The most
The most amazing thing about it is that it was written with calm and calculation and with a deep insight into various human situations using sometimes a critical and sometines a sarcastic language.
The story focusses on self paradox ,and I don t mean by "self" the active hero in the narrative text nor its romantic concept enclosed in conscience and emotions, but it can go further to mean the narrator himself, the characters, the reader....and thus monitoring relationships between these and other components such as places and times; this, without omitting the short story techniques as briefness, sarcasm, interaction etc...nor the stated or the non stated purposes of theses creative texts.
Key words: paradox _ sarcasn_ opposition _the very short story

تمهيد
تهدف الدراسة إلى الكشف عن أنماط المفارقة في القصة القصيرة جدا. وتحديدا في قصص "جراب

الخيبات"[1] للقاص المغربي عبد السلام بوزمور. ولعل المثير في نصوص القاص أنه أبدعها بتأن وبروية، وببصيرة نافذة نحو أعماق حالات إنسانية شتى، وبلغة ناقدة أحيانا وساخرة أحيانا أخرى. كما أن الدراسة ستركز على مفارقات الذات. وأقصد بالذات؛ ليس بمفهومها البنيوي المحصور في البطل الفاعل داخل النص السردي الساعي نحو تحقيق موضوع ما، وليس بمفهومها الرومانسي المنغلق في الوجدان والعواطف، بل يمكن أن يمتد القصد بالذات إلى السارد، وإلى الشخصيات، وإلى القارئ، مع رصد مختلف العلاقات المحتملة فيما بين هذه المكونات، وبين غيرها من مكونات أخرى من أمكنة وأزمنة، دون إغفال تقنيات القصة القصيرة جدا من؛ إيجاز وإضمار وتهكم وتناص ومحاورة وغيرها، ودون إغفال أيضا للمقاصد وللغايات المعلنة والمضمرة في هذه النصوص الإبداعية.

المفارقة والتباس المفهوم

تعد المفارقة من المفاهيم الأكثر التباسا وغموضا، لتعدد دلالاتها ومقاصدها، ولتباين الحقول المعرفية التي اهتمت بها من قبيل: البلاغة والنقد وعلوم اللغة واللسانيات والفلسفة وعلم الاجتماع وعلم النفس والنظريات البنيوية والأسلوبية والتداولية ونظريات الحجاج.

يعود تاريخ الاهتمام بالمفارقة إلى عهد الإغريق. فكلمة "أيرونيئيا" Eironeia وردت في كتاب "الجمهورية" لأفلاطون. وقد أطلقها سقراط على أحد ضحاياه، وهي طريقة ناعمة هادئة في خداع الآخرين. تفيد كلمة "آيرون" عند ديموستينس Demosthenes، أشهر خطباء اليونان، رجلاً يتهرّب من مسؤولياته كمواطن بادعاء عدم اللياقة. كما تفيد هذه الكلمة عند ثيوفراستس Théophraste، الفيلسوف اليوناني وتلميذ أرسطو وخليفته في المدرسة المشائية الأرسطوطالية، ذلك الإنسان المراوغ الذي لا يلتزم بحال، ويخفي عداوته، ويدعي الصداقة، ويسيء التعبير عن أفعاله، ولا يدلي بجواب واضح أبداً[2]. يضع أرسطو "آيرونيئيا" بمعنى المغايرة التي تقوم على الحط من الذات، بمنزلة أعلى من نقيضتها "آزونيئيا" أو المغايرة التي تقوم على الادعاء؛ فالتواضع، حتى عندما يكون تظاهراً، يدل على حسن التربية أكثر من التفاخر. في الوقت نفسه عادت الكلمة، التي كانت تشير أول الأمر إلى نمط من السلوك، لتنطبق على استعمال اللغة استعمالا خادعا، وأصبحت "آيرونيئيا" الآن صيغة بيانية: الذم بما يشبه المدح، والمدح بما يشبه الذم[3].

يبرز التباس مفهوم المفارقة أكثر في الدراسات العربية الحديثة، خاصة في النقد الأدبي والفلسفة، إذ ثمة تباين واختلاف في ترجمة الكلمتين الأجنبيتين: Ironie/Paradoxe. يرجع هذا التباين إلى فهم كل مترجم ووعيه وثقافته باللغة المترجم عنها.

أجمع عدد من النقاد والدارسين العرب، ومنهم سيزا قاسم[4] ونبيلة إبراهيم[5] وعبد الواحد لؤلؤة[6]

1- مطبعة الخليج العربي، تطوان، الطبعة الأولى 2017م.

2- د.سي ميويك، المفارقة، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى 1993م، المجلد الرابع، ص 26.

3- د.سي ميويك، المفارقة، ص 26.

4- "المفارقة في القص العربي المعاصر"، مجلة فصول، المجلد الثاني، العدد الثاني، يناير فبراير مارس 1982م، ص 144.

5- "المفارقة"، مجلة فصول، المجلد السابع، العددان الثالث والرابع، أبريل سبتمبر 1987م، ص 131.

6- موسوعة المصطلح النقدي، مرجع مذكور، ص 8.

ومحمد العبد[1] ومحمد سعيد غزالة[2] ونجاة علي[3] ورضا كامل[4]، على أن المقابل للكلمة الأجنبية Ironie/Irony/Ironia هو المفارقة؛ في حين أن هناك من ترجم Ironie بالسخرية[5]، أو بالسخرية الخفية[6]، أو بالتورية الساخرة[7]، أو بالتهكم[8].

فيما فضّل نقاد ومترجمون آخرون، وهم جميل صليبا في معجمه الفلسفي[9] وسعيد علوش[10] وخليل أحمد خليل في ترجمته لموسوعة لالاند الفلسفية [11] ومحمد عناني في معجمه[12] وجلال الدين سعيد[13] ومراد وهبة[14] ونعمان عبد السميع متولي في كتابه "المفارقة اللغوية في الدراسات الغربية والتراث العربي القديم" [15]، أن كلمة المفارقة تقابل المصطلح الأجنبي Paradoxe/Paradox/Para-doxia.

للمفارقة معان كثيرة قد تتقارب أو تتباعد؛ فهي من بين ما تدل عليه أن صاحب المفارقة يقول شيئا لكن هدفَهُ شيءٌ آخرَ يتناقض مع ما صرَّح به. لذلك فهي تتطلب التنافر بين ما يقال وبين ما يراد إيصاله. من هنا، فهي تحمل معاني الادِّعاءِ والتَّخفي والتظاهرِ والخداع والمكر. كما أن صاحبَ المفارقةِ يرومُ من توظيفها السخريةَ أو التَّهكمَ أو النقدَ أو الإقناعَ أو الدَّحض. بيد أن التنافرَ الواردَ في المفارقة لا يعني أنها تستند إلى غموضٍ يستحيلُ فهمُه، أو إلى ألغازٍ يصعُب حَلُّهَا، بل لا بد للمفارقة أن تتَّسِمَ بقدرٍ من الوضوح الذي من خلاله يمكن كشفُ مقاصدها؛ إذ لا مفارقةَ إن لم يدرك المتلقي أبعادَها وغاياتِها.

تقترن المفارقة بالقصة القصيرة جدا اقترانا يصعب الفصل بينهما، ولعل السبب في ذلك يعدو إلى طبيعة القصة القصيرة جدا التي تنحو في اتجاه الإضمار والإيحاء والإيماء والإيجاز والعمق أكثر من الإفصاح والبوح والامتلاء والحشو والظاهر. فالمفارقة إذن، نوع من الإدراك الذي يغيب عن التفسيرات البسيطة التي تركز على جانب واحد، أو أبعاد منفصلة على بعضها، فتقول له المفارقة حول نظرك إلى أبعاد أخرى، أو إلى الأبعاد كلها في الوقت نفسه. نظرا لتعقد الحياة المعاصرة التي تفرض التفكير بعدة طرائق لمحاصرة قضية ما؛ ما دام الواقع مليئا بالأشياء الخفية التي تكون

1- المفارقة القرآنية. دراسة في بنية الدلالة، دار الفكر العربي، القاهرة، الطبعة الأولى 1994م، ص 15.

2- قاموس الأسلوبية والبلاغة، دار إلغا، مالطا، 2000م، ص 218.

3- "مفهوم المفارقة في النقد الغربي"، مجلة نزوى، العدد الثالث والخمسون، يناير 2008م، ص 72.

4- بناء المفارقة. دراسة بلاغية تحليلية، مكتبة الآداب، القاهرة، الطبعة الأولى 2010م، ص 6.

5- سعيد علوش، معجم المطلحات الأدبية، مرجع مذكور، ص 110.

6- عبد القادر المهيري وحمادي صمود، في ترجمتهما للكتاب الجماعي: معجم تحليل الخطاب، المركز الوطني للترجمة، تونس، 2008م، ص 320.

7- محمد عناني، معجم المصطلحات الأدبية الحديثة، مرجع مذكور، ص 75.

8- خليل أحمد خليل، في ترجمته لموسوعة لالاند الفلسفية، أندريه لالاند، منشورات عويدات، بيروت .باريس، الطبعة الثانية 2001م، ص 708.

9- دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1982م، الجزء 2، ص 402.

10- معجم المطلحات الأدبية، مرجع مذكور، ص 255.

11- مرجع مذكور، ص 935.

12- معجم المصطلحات الأدبية الحديثة، مرجع مذكور، ص 75.

13- معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، دار الجنوب للنشر، تونس، 2004م، ص 439.

14- المعجم الفلسفي، دار قباء الحديثة، القاهرة، 2007م، ص 611.

15- دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، دسوق، الطبعة الأولى 2014م، ص 23.

في الغالب مناقضة لما هو باد للعيان؛ ما يعني أن كل أشكال واقعنا بما فيها الأدب تسير وفق مبدأ مركب يقوم عليه الواقع، وأن هناك نسقا مضمرا هو الذي يوجه حالات إدراك المبدعين ومنهم كتاب القصة القصيرة جدا إلى هذه الرؤية الجديدة من الوعي[1].

مفارقات الذات في "جراب الخيبات"

يقتنص القاص عبد السلام بوزمور في بعض قِصَصِهِ لحظاتٍ إنسانيةٍ حرجةٍ، يمكن القول عنها إنها مفعمةٌ بالتناقض بين اسم الذات وبين سلوكها أحياناً، أو بين أفعال الذات وبين أقوالها أحياناً أخرى. يقول السارد في قصة بعنوان "تقرير":

«مع تباشير صباحٍ رماديٍّ، جلستْ على كرسيٍّ تتأمَّلُ الشُّرْطِيَّ، وهو يُعِدُّ الآلةَ الكاتبةَ لتحريرِ تقريرٍ عن حالةِ تلبسِ زوجةٍ بالفسادِ.

رفع طَرْفَهُ نحوها:

س: اسمك؟

ج: ف ... ف ... فضيلة»[2].

يصور المبدع في نصه شخصيتين؛ الأولى، شخصية الشرطي يؤدي مهامه، ربما بإخلاص وبمسؤولية؛ لأن السارد لم يفصح عن أحواله سوى إعدادِه للآلة الكاتبة، ثم الشروع في استنطاق المتهمة. والثانية، شخصية محورية في النص وفي الحكاية؛ الزوجة المتهمة بالفساد. لم يذكر السارد الشيء الكثير عنها، بيد أن بعض التفاصيل الصغيرة، تسعف، إلى حد ما، في لملمة أجزاء الصورة. ولعل أبرز ما يمكن أن نقف عليه، بالإضافة إلى الاسم ونطقها له، فعل تتأمل. المقام الذي وُضِعَتْ فيه الزوجة بتهمة الفساد في حالة تلبس، يدعوها إلى الإحساس بالندم أو بالخجل أو بتأنيب الضمير، إلا أننا نلفيها تجلس، ربما بارتياح وبرضا، تتأمل الشرطي وهو يؤدي عمله، ولعل هذا التأمل، إن شئنا الغوص في دِلالاته، يحيل إلى إمكانية محاولة استدراج الزوجة الخائنة للإيقاع بالشرطي في شراكها، ومن ثم التخلص من الورطة التي وقعت فيها. بيد أن الشرطي بدا منهمكاً في إعداد آلة الكتابة، لم يلتفت إليها، ولم يستغل سلطته، بل رفع طرْفَهُ فحسب مستفسراً عن اسمها.

تمنح المفارقةُ للنصوص القصصية القصيرة جدا بلاغةً نوعية؛ إذ تساعد القاص في الكشف عن تناقض أفعال الإنسان وتقلب أحواله. وقد بدا ذلك جلياً في نص "توازن". يقول السارد:

«في المسجد، اتخذ مكانه خلف الإمام، أدّى صلاة العِشاء في سكينة وخشوع..

في البيت، اتخذ موضعه المعتاد من مائدة العَشاء: سلاطة متنوعة، شرائح لحم.. وقنينة شراب أحمر»[3].

بنى القاص نصه على المفارقة في السلوك، لشخصية وَجَدَتْ توازنها في القيام بالفعل وبنقيضه، دون أدنى شعور بالحرج، أو بالوعي أنه ثمة خطأ ما. يهيمن التقابل على مكونات النص: المسجد في مقابل البيت، والوقوف خلف الإمام في مقابل الجلوس على مائدة الطعام، وصلاة العِشاء في مقابل

1- آمنة بلعلي، "القصة القصيرة جدا وتحولات ما بعد الحداثة"، مجلة فصول، المجلد (25/2) العدد 98، شتاء 2017م، ص 413.

2- عبد السلام بوزمور، جراب الخيبات، مصدر مذكور، ص 6.

3- جراب الخيبات، مصدر مذكور، ص 26.

مائدة العَشاء، وأداء الصلاة في سكينة وخشوع في مقابل الانغماس في العربدة والمحرمات.

بدت العباراتُ مقتضبةً بلغة مباشرة، بيد أنها تنطوي على تهكُّمٍ لاذعٍ ونقدٍ ساخرٍ، ليس فحسب للسلوك المفارق، الدّاعي إلى الاستغراب والاستنكار، بل للقناعة التي رسخت عند ذلك الشخص أن ما قام به هو عين الصواب، وأن تحقيق التوازن النفسي، وربما الروحي، يقتضي منه الجمع بين المتناقضات.

في المنحى نفسه، نلفي نصاً آخر، تبرز فيه المفارقة في أنماط سلوك فئات من المجتمع، تجمع بين الفعل وبين نقيضه. النص بعنوان: "موعد". يقول السارد:

«أشارلي بالجلوس .. واصلَ قراءَتَه القرآن .. تشاغلتُ بتأمل عبارة "العمل عبادة" المرسومة بخطٍ جميلٍ داخل إطارٍ ذهبيّ فوق مكتبه..

أحسَّ بتَمَلْمُلِي، رفع بصره ثانية.. اشتكى من كثرة الملفات المتراكمة أمامه.. وقال:

"عُدْ في يومٍ آخر"»[1].

تتفاوت الضمائر الموظفة في النص القصصي من ضمير الغائب يحيل إلى الموظف، وضمير المتكلم المفرد يحيل إلى السارد، وضمير المخاطب "أنت" في فعل أمر "عُدْ". إن الالتفات؛ أي الانتقال من ضمير إلى آخر، أسهم في سرد الأحداث بسلاسة دون ارتباك يذكر، وبجمل فعلية مقتضبة لكنها بإيحاء عميق. نعلم أن الأفعال تدل على الحركة والدينامية، بيد أنها اتخذت في النص منحى آخر: تأكيد الثبات والجمود. فالموظف جالس في مكتبه يأبى العمل، ويرفض قضاء مصالح الناس، منهمك في قراءة القرآن، فوقه عبارة "العمل عبادة" داخل إطار مذهب، يشتكي من كثرة الملفات. إذا تأملنا الأفعال الخاصة بالموظف: أشارَ، وواصلَ، وأحسَّ، ورفعَ، واشتكى، وقالَ، نلفيها في زمن الماضي، وهو إيحاء إلى الجمود. كما أنها توحي إلى أن الموظف يحرص على أن يقوم بأقل جهدٍ ممكنٍ، حفاظاً على طاقته لاستثمارها في أشياء أخرى. وتهيمن أفعال الموظف في عددها على فعلٍ وحيدٍ ويتيمٍ قام به السارد: "تشاغلتُ". إنه الاحتفاء بالمظاهر المزيفة، والاختفاء داخل عَباءة الزهد والتقوى، لإخفاء ذاتٍ عليلةٍ تَتَمَلَّصُ من أداء واجبها.

يقول السارد في نص "فتوى":

«سرقوا أموال الشعب.. وقفوا أمام القاضي.. أنكروا..

ذَابَتْ خيوطُ البَيِّنَةِ..

صَدَرَ الحكم بأداء اليمين، فحلفوا..

سألوا أهل العلم في شأن الكفارة..

أَفْتَوْا: على سارق المليار أن يطعم واحداً، وعلى سارق العشرة إطعامُ عشرة»[2].

تُنْعَتُ القصة القصيرة جدا بأنها إبداعٌ مراوغٌ وخاطفٌ وومضٌ، تَأْبَى الانصياع؛ لأن المبدعَ بين نارين، مطالبٌ باقتناص حالةٍ إنسانيةٍ خاطفةٍ وموحيةٍ، ومطالبٌ، في الآن نفسه، تصويرها باقتضاب شديد وبلاغة، بهدف الوصول إلى المقاصد والغايات، دون غموض أو ألغاز.

يملك القاص عبد السلام بوزمور ذاك الحدْسَ الإبداعِيَّ لحل معادلة القصة القصيرة جدا، ولعل

1- المصدر نفسه، ص 42.

2- جراب الخيبات، مصدر مذكور، ص 20.

نصَّ "فتوى"، مثل باقي النصوص الأخرى، خيرُ دليلٍ.

يحكي السارد، بضمير الغائب "هم"، قصةَ محاكمةِ ناهبي أموال الشعب، في مجلس قضاءٍ صوريٍّ، شبيه بمسرحيةٍ هزليةٍ رديئة الإخراج. تتماها صور الشخصيات أو الممثلين؛ سارقوا الأموال، والقاضي، وأهل العلم، في مجلس القضاء وتتداخل مع بعضها، فتبدو في صورةٍ واحدةٍ، كلُّهم جناة ومتهمون ومتواطئون، بينما تُغَيَّبُ صورة الضحية؛ الشعب، تماما عن أطوار المحاكمة.

مرت المحاكمة سريعةً وخاطفةً، كأنها جرت تحت جنح الظلام، فلا وجود للضحية ولا لهيئة الدفاع. باستثناء الشهود؛ أهل العلم الذين تم اختيارهم بعناية، لإصدار فتوى، لم يسبقهم أحد فيها. كما نلفي عبارات القصة سريعةً هي الأخرى، جملٌ فعليةٌ قصيرةٌ ومقتضبة؛ سرقوا، وأنكروا، وحلفوا، وسألوا، وأَفْتَوْا. إنه تساند فنيٌّ وذكيٌّ الذي أحدثه القاص، بين نهب أموال الشعب والمحاكمة الخاطفة، وبين صيغ القصة وسرعة حَبْكَتِهَا. أفعالٌ تحيل إلى أن الفاعل واحد لا ثاني له، فالذي سرَقَ هو من أنكر ومن حلف ومن سأل ومن أفتى.

تثير محاكمة لصوص الأموال السخرية، سواء في سرعة إجرائها، أم في أطراف متقاضيها، أم في حكمها النهائي. اسْتُهِلَّتِ القصة بفعل السرقة، بالرغم من إسناد ضمير الغائب إلى الجناة، إلا أنهم معروفون، بدليل وقوفهم أمام القاضي. بيد أنهم أنكروا التهمة، فتسير أطوار المحاكمة سيرا طبيعيا، أو هكذا يراد لها؛ إذ يؤدي المتهمون اليمين، ويستشار أهل العلم فيفتون بفتوى ما أنزل الله بها من سلطان. إنه حكم يذكرنا بقرارات محاكمنا؛ درهم رمزي، عن مليارات نهبت. كما يذكرنا أيضا بقول أحدهم، دون أدنى خجل، وأمام الملإ: "عفا الله عمَّا سلف".

يُحْسِنُ القاصُّ عبدُ السلام بوزمور اختيار عناوين قصصه بدقة وبذكاء؛ إذ تتساند العناوين بمضامين القصص تسانداً يحدث أثرَه المنشود. حينما نقرأ عنواناً ما تتبادر إلى أذهاننا معانٍ وإيحاءاتٍ كثيرة، وحينما نتدرج في قراءة النصوص بتمعنٍ، نلفي أنفسنا أمام تناسق فني. بتعبير آخر، يمكن عد العنوان بمثابة علامة يوجه التأويل، وبالقدر نفسه، يغني بنية القصة جمالياً وفنياً. وهذا ما نلمسه في قصة "إسقاط". يقول السارد:

«تَعَلَّمَ من تدرجه الوظيفي، حتى أصبح مديرَ شركةٍ كبيرةٍ، أنَّ الخبرةَ مطلوبةٌ في كلِّ شيءٍ..

لما عَزَمَ على إكمالِ نصفهِ الآخر، اختارَ امرأةً في عمْرِ أمِّهِ»[1].

يحكي السارد قصة موظف حقق نجاحاً مِهْنِيّاً؛ إذ أضحى مديرَ شركة كبيرة، بفضل خبرته وتعلمه التدرج الوظيفي. أراد هذا الموظف أن يمتد نجاحه إلى حياته الاجتماعية فاختار امرأةً في عمر أمه، انطلاقا من المبدأ الذي يؤمن به؛ الخبرة والتمرس.

إذا تأملنا حكاية الموظف نجدها تنفصل إلى مرحلتين، الأولى نجاحٌ باهرٌ مِهْنِيّاً، صاغ السارد عباراتها بشكل مباشرٍ وواضحٍ لا التباس في معانيها. بمعنى؛ أن ما حققه الموظف مقبولٌ ومحبَّذٌ، إذا كان بالطرق السليمة والمشروعة. والثانية عَزْمُ الموظف الزواج. إلى حدود الآن كلُّ شيءٍ طبيعيٌّ ومألوفٍ. فالقارئ، ربما، معجب ومنبهر بحياة هذا الموظف، فما حققه نبتغيه جميعاً ونسعى للوصول إليه. بيد أن العبارة الأخيرة في النص القصصي، "اختار امرأة في عمر أمه"، تخرق أُفْقَ انتظارنا جميعاً،

1- جراب الخيبات، مصدر مذكور، ص 53.



فتهتز صورةُ الموظف المثالية التي تشكلت في أذهاننا، ثم نبادر إلى التأمل في العنوان من جديد، "إسقاط"، هذا هو مبدأ الحياة عند هذا الموظف؛ قياس النجاح في مجال ما على مجال آخر. بعضنا قد يرفض اختيار الموظف، وينظر إليه بمثابة سلوك مفارق، لأن بإمكانه أن يختار امرأةً تقارب سنه، أو تتجاوزه بسنوات معقولة. وبعضنا الآخر، ينظر إلى اختيار الموظف نظرة سوية، دون أدنى استغراب. هذه هي المفارقة، فما يشكل مفارقةً بالأمس قد لا يكون كذلك في هذا اليوم، والموقف الذي يستدعي المفارقةَ عند بعض الناس، قد يكون اعتيادياً عند غيرهم.

تحاورُ بعضُ نصوص المجموعة نصوصاً أخرى من الإبداع الإنسانيّ، كما تحاورُ شخصياتٍ تاريخية أو أسطورية أو دينية تركت أثراً خلفها. بيد أن هذه المحاورة لم تكن من قبيل الترف أو الاستعراض، بل يمكن عدها تقنيةً أغنتِ النصوص إيحاء، بقدر ما أسهمت في شَحْذِ مخيلة القارئ.

يقول السارد في نص "غوغول":

«في قاعةٍ شِبْهِ فارغةٍ، استمعَ إلى قراءاتٍ نقديةٍ وقصصيةٍ..

تَسَلَّلَ خَارِجاً...

في الطريق أَلْقَى بِمِعْطَفِهِ فِي أَوَّلِ حَاوِية قُمَامَةٍ»[1].

بدا النص، للوهلة الأولى، جافا، ودون إيحاء يذكر، عباراته سردية مباشرة، وقريبة إلى لغة التقرير. بيد أن وقوفنا بتأنٍ في العنوان "غوغول"، وفي كلمة "المعطف" الواردة في المتن الحكائي، تنتفي صفة الجفاف عن النص، فنلفي أنفسنا أمام إيحاءات موغلة في العمق، لها صلة بقصة موظف غوغول ومعطفه الشهير. تتقاطر على ذهننا صور "أكاكي أكاكيفتش" الموظف البسيط والفقير بمعطفه الرث المثير للسخرية، وكيف عانى كثيرا إلى أن تمكن من الحصول على معطف جديد، لم تدم فرحته طويلا، سُرِقَ منه المعطف، وبعد محاولاتٍ يائسةٍ وفاشلةٍ لاسترداد معطفه، يموت الموظف بنزلة بردٍ حادَّةٍ وحمّى شديدةٍ.

بيد أننا نتساءل ما علاقة غوغول ومعطف موظفه بالقصة؟

تتبادر إلى ذهن القارئ المطلع على الأدب الروسي، صورة نيقولا غوغول بأسلوبه المميز بالسخرية السوداء اللاذعة والناقدة لعلل اجتماعية. والحال نفسه نلفيه في قصة عبد السلام بوزمور. نقد ساخر ولاذع للشأن الثقافي؛ اللامبالاة وعدم الاهتمام، هو ما يسود، فالقاعة شبه فارغة، بل يمعن السارد في سخريته حينما يشير إلى تسلل البطل خارجاً، ربما متوجسا من الأعين أن ترصده بجرم الاهتمام بالثقافة، وربما اشمئزازاً بما استمع إليه من غثاثة القول إبداعاً ونقداً، فبادر إلى إلقاء معطفه في أول حاوية قمامة، لعله يتخلص من لعنة الثقافة.

يبدو التناص متحكماً في بنية النص شكلاً ومضموناً. فعنوان القصة "غوغول" والمعطف كلاهما يومئان إلى القصة الشهيرة لنيقولا غوغول. بيد أن القاص عبد السلام بوزمور استطاع أن يستلهم من قصة موظف غوغول حدثا مثيرا يرتبط بسؤال الثقافة في مجتمعنا؛ مكانتها وحضورها وأهميتها وما الجدوى منها. وهذا الاستلهام، أو إن شئنا الدقة، التناص، الذي بنى وفقه القاص نصه

بهذا، تكون المفارقة وجها من وجوه بلاغة القصة القصيرة جدا، بحيث جعلت هذا النوع من الإبداع

1- جراب الخيبات، مصدر مذكور، ص 58.

يبدو منفتحا ومشرعا على مقاصد متعددة ودلالات متباينة. وهو مما يحفز القارئ على التدبر والتأمل ومحاولة القبض على لحظات إبداعية ممتعة ومفيدة في الآن نفسه.

المصادروالمراجع

1. آمنة بلعلي، "القصة القصيرة جدا وتحولات ما بعد الحداثة"، مجلة فصول، المجلد (25/2) العدد 98، شتاء 2017م.
2. أندريه لالاند، الموسوعة الفلسفية، ترجمة خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، الطبعة الثانية 2001م.
3. جلال الدين سعيد، معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، دار الجنوب للنشر، تونس، 2004م.
4. جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1982م.
5. د.سي ميويك، المفارقة، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى 1993م.
6. رضا كامل، بناء المفارقة. دراسة بلاغية تحليلية، مكتبة الآداب، القاهرة، الطبعة الأولى 2010م.
7. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1405هـ. 1985م.
8. سيزا قاسم، "المفارقة في القص العربي المعاصر"، مجلة فصول، المجلد الثاني، العدد الثاني، ينايرفبرايرمارس 1982م.
9. عبد السلام بوزمور، جراب الخيبات، مطبعة الخليج العربي، تطوان، الطبعة الأولى 2017م.
10. عبد القادر المهيري وحمادي صمود، في ترجمتهما للكتاب الجماعي: معجم تحليل الخطاب، المركز الوطني للترجمة، تونس، 2008م.
11. محمد سعيد غزالة، قاموس الأسلوبية والبلاغة، دار إلغا، مالطا، 2000م.
12. محمد العبد، المفارقة القرآنية. دراسة في بنية الدلالة، دار الفكر العربي، القاهرة، الطبعة الأولى 1994م.
13. محمد عناني، معجم المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، الطبعة الثالثة، 2003م.
14. مراد وهبة، المعجم الفلسفي، دارقباء الحديثة، القاهرة، 2007م.
15. نبيلة إبراهيم، "المفارقة"، مجلة فصول، المجلد السابع، العددان الثالث والرابع، أبريل سبتمبر 1987م.
16. نجاة علي، "مفهوم المفارقة في النقد الغربي"، مجلة نزوى، العدد الثالث والخمسون، يناير 2008م.
17. نعمان عبد السميع متولي، المفارقة اللغوية في الدراسات الغربية والتراث العربي القديم، دار العلم والإيمان للنشروالتوزيع، دسوق، الطبعة الأولى 2014م.

واقع الشعر الجزائري قبل الثورة التحريرية المسلحة

سحنين علي جامعة مصطفى اسطمبولي -معسكر-الجزائر

ملخص:

تحاول هذه الدراسة أن تسلط الضوء على جانب مهم من واقع الشعر الجزائري، وذلك قبل اندلاع الثورة التحريرية المسلحة، حيث كان للوضع الثقافي والسياسي السائد -في تلك الفترة- أثره الكبير في ركود الشعر وانحطاطه، لكنه على الرغم من ذلك، وبفعل تأثير بعض العوامل شهد الشعر انبعاثا وتحولا، ومن جملة هذه العوامل، ظهور الحركة الإصلاحية التي قادت إلى ظهور الشعر الديني في إطار الاتجاه التقليدي المحافظ، وأحداث الثامن ماي 1945، التي أدت إلى ظهور الشعر الوطني في إطار الاتجاه الواقعي، كما كان للمدارس الأدبية الرومنسية في المشرق العربي تاثيرها البليغ في تبلور الاتجاه الوجداني الرومنسي.

[الكلمات المفتاحية: الشعر الجزائري، قبل الثورة، الشعر الديني، الشعر الوطني، الاتجاه المحافظ، الاتجاه الواقعي، الاتجاه الرومنسي].

Abstract:

This paper aims at throwing light uponone of the important aspects From the reality of Algerian poetry, Before the outbreak of the armed revolution, Where it was the prevailing cultural and political situation-In that period- a great impact In the weakness of poetry But even so, And by the influence of some factors, Poetry began to shift and develop, Among these factors The emergence of the reform movement, Which led to the emergence of religious poetry, Under the traditional conservative trend, And the events of 8 May, 1945, Which led to the emergence of national poetry Under the Realistic trend, It was also for romantic literary schools Great effect In crystallizing the romantic emotional trend.

] key words: Algerian poetry, Before the revolution, Religious poetry, National Poetry, The conservative trend, the realist trend, the romantic trend[

1- الوضع الثقافي* والسياسي قبل الثورة المسلحة، وأثره في ركود الشعر وانحطاطه:

عرف الشعر الجزائري عبر مراحله ومساراته تحولات كبيرة أسهمت في صنع نهضته وتطوره، كما أسهمت في ضعفه وركوده وانحطاطه. ولعل ذلك يعد أمرا طبيعيا؛ لأن الوضع الثقافي العام الذي يعيشه المجتمع يؤثر إن سلبا أو إيجابا في الأشكال التعبيرية والأدبية، ومنها الشعر بشكل خاص[1].

1*: للاطلاع على الواقع الثقافي للجزائر قبل الاحتلال الفرنسي وبعده يمكن الرجوع إلى كتاب تاريخ الجزائر الثقافي لأبي القاسم سعد الله، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1998. وهو كتاب ضخم يتكون من عشرة أجزاء كاملة. : ينظر، مخلوف عامر، متابعات في الثقافة والأدب، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومه، الجزائر، ط1، 2002، ص. 205.

فقد كان المشهد الثقافي في الجزائر تحت وطأة تأثير الاستعمار[1] الفرنسي وثقافته الاستدمارية التي استهدفت -طويلا- كل مقومات الهوية الجزائرية الدينية والثقافية، مع حرصها الشديد على إحلال مكانها الثقافة الاستعمارية. يقول الدكتور "مخلوف عامر": "إن طبيعة الثقافة الاستعمارية تكمن أساسا في سعيها إلى جعل الثقافة المحلية في تبعية دائمة لها، ففي ذلك قوتها واستمراريتها وتأبيد سيطرتها، وفي ذلك -بالعكس- ضعف الثقافة المحلية وانتكاسها وتبعيتها"[2]. ويواصل قائلا: "استمرت الثقافة الاستعمارية تكبح جماح النمو الثقافي ذي الطابع الوطني، وكانت في الوقت نفسه تطمس معالم التاريخ الوطني، ومنها معلم التراث الأدبي والنقدي"[3]كونه يعد أحد المقومات الأساسية التي يبني عليها أي مجتمع نهضته الثقافية، ويستمد منها وعيه وتفكيره.

من هذا المنطلق يكون المستعمر –حسب الناقد مخلوف عامر- هو السبب الرئيس الذي يقف وراء الركود الثقافي في الجزائر، ووراء تخلفنا أدبيا ونقديا. فهذه الوضعية الثقافية المتردية كانت سائدة قبل التواجد الاستعماري في الجزائر؛ أي إبان العهد العثماني[4]. لكن المفارقة هي أن المستعمر سعى إلى تكريسها أكثر وبكل ما أوتي من قوة ووسائل لفرض هيمنته وترسيخ ثقافته.

يشير "صالح خرفي" في سياق حديثه عن الحالة العامة في الجزائر دينيا وفكريا واجتماعيا وسياسيا إلى أن الحملة الفرنسية على الجزائر كانت حملة صليبية بالأساس، مستشهدا بآراء قادتها ومن بينهم "الكردينال لافيجوري" الذي قال:" علينا أن نخلص هذا الشعب، ونحرره من قرآنه، وعلينا أن نعنى على الأقل بالأطفال لتنشئتهم على مبادئ غير التي شب عليها أجدادهم، فإن واجب

1: يفضل الراحل المرحوم "مولود قاسم نايت بلقاسم" أن يطلق صفة الاستدمار بدل الاستعمار على المحتل الفرنسي لما للكلمة من دلالة عميقة على سياسته التدميرية المنتهجة، ولأن كلمة الاستعمار لا تعبر عن هذا المعنى السلبي بقدر ما تعني إعمار الأرض وإفلاحها وعمرانها، وقد أخذ هذا المعنى الإيجابي من القرآن الكريم، في قوله تعالى: {هُوَ أَنشَأَكُم مِّنَ الأَرْضِ وَاسْتَعْمَرَكُمْ فِيهَا}. كما يفضل أيضا أن يطلق عليه تسمية الاستخراب والاستحمار.

2: مخلوف عامر، المرجع السابق، ص. 206.

: المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

4: لم يكن اهتمام العثمانيين متوجها إلى العناية بالثقافة بشكل أساسي، وإنما توجهوا إلى الاهتمام بالجانب السياسي والاقتصادي والعسكري، وفي سياسة التتريك المنتهجة من طرفهم وفرضهم للضرائب على الشعب دلالة واضحة على انحصار اهتمامهم على المجالات السابقة، والطريف أن أثر هذه السياسة بقي إلى يومنا هذا، حيث تجد الجزائري إذا أصابته مصيبة أو سرقت منه أمواله يعبر عن ذلك بـ: "اتركت أو تركوني" نسبة إلى الأتراك، وإن كانت هذه الألفاظ العامية مستعملة في الغرب الجزائري بشكل خاص. وبذلك فقد انحصرت الاهتمامات الثقافية في تلك الفترة في الأدوار التي تنهض بها الزوايا والكتاتيب والمساجد التي تحرص على تحفيظ القرآن الكريم وتدريس التفسير والفقه والتوحيد والتصوف وتعليم اللغة العربية وعلومها (النحو والصرف والبلاغة والعروض)، غير أنه يعد محظوظا من حصّل هذه المواد أو أتيحت له فرصة الالتحاق بالزاوية لأنها كانت بمثابة الجامعة اليوم. وذلك بسبب الظروف الاجتماعية والمعيشية المتفاوتة وبسبب الطبقية السائدة وعدم تساوي الفرص بين الفقراء والأغنياء، وهو أسلوب كرسه المستعمر في أثناء تواجده بهدف التفريق بين أفراد المجتمع. لقد مس هذا الضعف جميع مناحي الحياة الثقافية ومنها العلوم الطبيعية، فالحساب الذي اقتصرت وظيفته على تعلم بعض مبادئه التي يحتاجها من يجمع الضرائب أو المواطن الملزم بتسديدها، وأما بالنسبة للطب وعلم الفلك والفيزياء فكانت هي الأخرى متسمة بالضعف، ناهيك عن اختلاطها بالسحر والشعوذة والخرافة، وفي كل الأحوال كان الاهتمام بالعلوم الدينية أكبر بالنظر لقداستها ولحاجة الناس إليها في تقلد بعض الوظائف في الأوقاف والمساجد والقضاء التي تتطلب إلماما بالجوانب الدينية، مما ساعد على انتشار الطرق الصوفية التي استغلتها السلطة لصالحها؛ ذلك لأن التصوف في العهد العثماني اختلف عنه في العصور السابقة، فقد أصبح تخريفا وشعوذة وادعاءات وتنبؤات وتخيلات لا علاقة لها بمستوى الوعي الصوفي الذي كان سائدا مثلا في العصر العباسي في إدراكه العميق لفلسفة الظاهر والباطن. كما أن نشاط الكتابة في الشؤون الإدارية كان حكرا على العثمانيين أو الذين يتقنون اللغة التركية، وذلك لجعل التركية اللغة الرسمية للدولة مكان اللغة العربية التي تقلص دورها كثيرا وضعف. (ينظر، مخلوف عامر، متابعات في الثقافة والأدب، ص. 9 وما بعدها. وينظر، أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج1.).

فرنسا تعليمهم الإنجيل أو طردهم إلى أقاصي الصحراء بعيدين عن العالم المتحضر"[1]. فكيف لشعب أن ينهض فكريا وأدبيا وسياسيا واقتصاديا وقد استهدف في أصوله وثوابته الدينية.

ويورد "خرفي" رأيا آخر لسكرتير الجنرال بيجو الذي يقول: "آخر أيام الإسلام قد دنت، وفي خلال عشرين عاما لن يكون للجزائر إله غير المسيح. أما العرب فلن يكونوا ملكا لفرنسا إلا إذا أصبحوا

مسيحيين جميعا. ونحن إذا أمكننا الشك في أن هذه الأرض تملكها فرنسا فإننا لا نشك في أنها قد ضاعت من الإسلام إلى الأبد"[2]. فهذا الرأي يؤكد هذه الحملة الشرسة التي استهدفت مقومات الشعب الجزائري، والتي يمثلها الإسلام الذي يستمد منه وسائل قوته وعوامل نهضته.

في ظل هذه الظروف لم يكن الحديث عن شيء اسمه الشعر الجزائري ممكنا، ولا سيما في الفترة التي تسبق ظهور الحركة الإصلاحية التي يؤرخ لها الناقد "محمد ناصر" بسنة 1925؛ حيث يؤكد على أن "الضعف والانحطاط اللذين وصل إليهما هذا الشعر في تلك الفترة، إنما كان نتيجة حتمية، لما كانت تعانيه الثقافة العربية في الجزائر من اضطهاد رهيب، بعضه راجع إلى العهد التركي، وأغلبه ناجم عن الاستعمار الفرنسي الذي كان يهدف إلى استعمار استيطاني، وغزو فكري وثقافي، فقد تفنن المستعمرون في استخدام الأساليب المختلفة لتجريد الشعب الجزائري من هويته الثقافية المتمثلة في الثقافة العربية الإسلامية وبدله عوضا عنها ثقافة فرنسية مسيحية، مما جعل أثر ذلك يظهر على جيل الشباب المثقف الذين كان الاعتماد عليهم في بعث الأدب العربي في الجزائر وإحيائه بعد ركوده، فكان أن انصرفوا عنه انصرافا يكاد يكون كليا، إلى الآداب الأجنبية والأدب الفرنسي منها على الخصوص"[3]. فكيف والحالة هذه أن يكون للشعر حضور وقد انتفت أهم وسائله وأسبابه.

وقد أورد الدكتور "محمد ناصر" في كتابه "الشعر الجزائري الحديث" رأيا لأحد رواد الحركة الإصلاحية في الجزائر، وهو "عمر بن قدور الجزائري" (1931-1886) الذي يصف من خلاله هذه الظاهرة المرضية التي أصابت الأدب العربي والشعر بخاصة في الجزائر، بأنها تشكل مظهرا من مظاهر الاستلاب الذي كرسه المستعمر، حيث يقول: "استلبت الأمم الأخرى عقول شبان الإسلام، واستهوى مجدها نشأته، ونخبته، فكما ترى رجلا يفتخر بذكرى عالم فرنسوي، وآخر يمجد اسم عالم إنجليزي، ترى شابا يرفع عقيرته بأشعار فيكتور هوغو والآخر معجب بروايات شكسبير وهكذا فلا شغل لتلك الفئة، إلا حمد رجال أوروبا وتمجيد نثرهم وشعرهم واختراعاتهم، و من المحال أن يخطر في بال أحدهم، ذكر علامة مسلم أو شعر شاعر عربي مفلق، أو إصلاح مصلح شرقي، وأمثال هؤلاء عندهم كل شيء في الوجود"[4].

ومما يؤكد هذا الواقع وهذه الحالة المتدنية التي آل إليها الشعر في هذه الفترة، سواء في مستوى التعبير اللغوي والتصوير الفني، أو في مستوى الالتزام بالقوانين العروضية الخليلية، ما أشار إليه الشيخ "البشير الإبراهيمي" حينما قال: "وقد اطلعنا على أكثرها [الأشعار] فإذا هي أخت الأشعار

1: صالح خرفي، الشعر الجزائري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984، ص. 11.

2: المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

3: محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث: اتجاهاته وخصائصه الفنية (1975-1925)، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص. 16، 17.

4: محمد ناصر، المصدر نفسه، ص. 17.

الملحونة الرائجة في السوق، لأنها منقطعة الصلة بالعربية في ألفاظها ومعانيها، ومنقطعة الصلة بالخيال في تصرفه واختراعه"[1].

على الرغم من وجاهة رأي الإبراهيمي وصدقه في تشريح واقع الشعر الجزائري في هذه الفترة، وتقييمه، إلا أن ذلك لا يعني تخلي الجزائريين عن مبادئ دينهم وعقيدتهم ولغتهم. فقد حاولوا التشبث بأصولهم والدفاع عنها بكل ما أتيح لهم من قوة، وقد تجسد ذلك في المؤسسات التعليمية المتمثلة آنذاك في الكتاتيب والزوايا والمساجد التي تركز نشاطها في تعليم القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف وبعض المتون اللغوية في النحو والصرف والبلاغة، والفقه والتوحيد، والأصول.

وفي هذه الأثناء انحصر الاهتمام بالشعر داخل هذه المراكز التعليمية في الأغراض الدينية خدمة للرسالة التي كانت تؤديها هذه المراكز كمدح المشايخ والصالحين والأولياء وذكر مآثرهم والتغزل بالذات الإلهية ومدح الرسول صلى الله عليه وسلم وآل بيته، إلى غير ذلك من الموضوعات الدينية والصوفية التي جعلت الشعر الجزائري في هذه الفترة شعرا دينيا محضا، لأن الشاعر الجزائري وجد في الدين ملاذا، وفي التصوف راحة من الظلم والاستبداد الذي فرضه المستعمر، وهذا على حد تعبير عبد الله الركيبي[2].

وعلى الرغم من ذلك يرى الدكتور "محمد ناصر" أنه "قد يعثر الباحث على بعض القصائد القليلة التي تعالج موضوعات ذاتية ولكنها لا تتجاوز الغزل التقليدي المتكلف، والفخر القائم على التباهي بالأجداد والأنساب، والتذمر من العصر وأهله بطريقة، متهافتة، ضعيفة، إلى جانب المجاملات، والإخوانيات، مثل التهنئة بمولود أو بترقية، أو بوسام، أو بمناسبة عيد، أو للتعزية في مصاب، بل إن بعض هذا الشعر ليتردى إلى مدح الحكام الفرنسيين بطريقة فيها نفاق وتملق، بأسلوب قريب من العامية لا أثر للشاعرية فيه...أغراضه تافهة لا يضطرب معها القلب ولا يطير محلقا معها في سماء الخيال والشعور، وكانت المعاني في غالب الأحيان مبتذلة، ركيكة، منحطة تزحف كالسلحفاة"[3]. كان هذا على صعيد المضمون، وأما على صعيد التشكيل الفني والجمالي، فالأمر لا يختلف تماما عن سابقه فقد تجرد الشعر من كل المواصفات الجمالية، وشاعت فيه الأخطاء العروضية، والتقليد المتكلف، وطبعه التشطير والتخميس، والأكثر من ذلك أن مفهوم الشعر كان مختلا وغير واضح في أذهان السواد الأعظم من شعراء هذه الفترة؛ إذ حسب أحدهم أن يحاكي أشعار القدامى وينسج على منوالهم ليكون شاعرا[4]. ومن منظور هذا المستوى من الوعي بمفهوم الشعر وطبيعته كانت أشعارهم أقرب إلى النظم منه إلى الشعر.

من هنا أمكن القول بأن الأدوار التي كانت تؤديها "هذه المراكز التعليمية بوسائلها المحدودة، وثقافتها التقليدية لم تكن مؤهلة لتنهض بالأدب العربي في الجزائر، ولو أنها ساعدت على بقاء اللغة العربية، فمن طبيعة أية نهضة أدبية أن تسبق بنهضة ثقافية تمهد لها وتسندها، وتكون لها بمثابة القاعدة الصلبة التي تنطلق منها"[5] في بناء أسسها وتحديد هويتها.

1: المصدر نفسه، ص. 23.

2: ينظر، عبد الله الركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981، ص. 02.

3: محمد ناصر، المصدر نفسه، ص. 19، 20.

4: ينظر، المصدر نفسه، ص. 21.

5: المصدر نفسه، ص. 18.

2- الحركة الإصلاحية ودورها في انبعاث الشعر الجزائري:

لقد تباينت المواقف من الثقافة الاستعمارية، فظهرت في بداية القرن العشرين ردود أفعال مناوئة للاستعمار وللثقافة الغربية بشكل عام، وهي لا ترى الحل إلا في الرجوع إلى التراث والاحتماء به ضد الثقافة الدخيلة، وقد استمد هذا الاتجاه قوته من الكتاتيب والزوايا والمساجد، وقد تجسد ذلك في الجهود الإصلاحية لجمعية العلماء المسلمين بقيادة الشيخ "عبد الحميد بن باديس" والعلامة الشيخ "البشير الإبراهيمي".

ويذكر الدكتور "مخلوف عامر" أن هذا الاتجاه العام كان ينمو بداخله اتجاه إصلاحي جنيني دعا أصحابه إلى ضرورة الرجوع إلى الأصول التراثية والدينية الأولى والصحيحة، وكان رائده الشيخ "محمد طفيش" (1914-1818) الذي تتلمذ على يديه كل من "إبراهيم بيوض" والشاعر "أبو اليقظان" اللّذين كان لهما دور في تأسيس جمعية العلماء المسلمين[1]. وفي مقابل هذا الاتجاه ظهر اتجاه اندماجي رأى أصحابه إلزامية مواكبة المستجدات في العالم، وأن التمسك بالماضي والركون إليه ليس هو الحل بقدرما يكمن ذلك في الجديد الوافد إلينا من جراء الاحتكاك بالثقافة الغربية.

واجه أنصارهذا الاتجاه ردات فعل عنيفة من قبل المحافظين جعلتهم محل سخرية واستهزاء، لأنهم يعدون فئة مقلدة للغرب منبهرة بحضارته المزعومة، كما أن ظاهرة الزواج بالأجنبيات والاندماج في الثقافة الفرنسية حملت الأدباء على الكتابة، وفي ذلك كتب "أحمد رضا حوحو" نصا ساخرا موضوعه (الزواج بالأجنبيات) وقال الشاعر "الأمين العمودي" أبياتا من الشعرفي الطبيب "سعدان" الذي تزوج بإحدى الفرنسيات التي أنجب معها ولدا سماه صالحا. فقد لخصت هذه الأبيات نظرة المجتمع وقتها إلى دعاة الإدماج، إذ يقول:

حيوا الحكيم ولا تنسوا قرينته

فهو سليمان والمادام بلقيس

له غلام أطال الله عمرته

تنازع فيه العرب والفرنسيس

لا تعذلوه إذا ما خان أمته

فنصفه صالح والنصف موريس[2]

ومهما يكن فإننا نسلم مع الدكتور "محمد ناصر" بأن الانطلاقة الحقيقية للشعر الجزائري ونهضته كانت بعد الحرب العالمية الأولى[3] التي كان لها كبير الأثر في تبلور الوعي الإصلاحي والفكري والديني الذي انعكست تأثيراته الإيجابية -فيما بعد- على الوعي السياسي والوطني. يقول "محمد ناصر": "نستطيع القول بأن البداية الحقيقية للنهضة الأدبية الحديثة في الجزائر، إنما ارتبطت بهذه الحركة الإصلاحية. ذلك لأن الذين قاموا بها تخرجوا في المعاهد العربي العالية بتونس، والمشرق، وكانوا على صلة وثيقة بالحركات الوطنية والإصلاحية التي كانت تشهدها هذه البلاد، وكان تأثرهم

1: ينظر، مخلوف عامر، متابعات في الثقافة والأدب، ص. 17.

2:ينظر، المرجع نفسه، ص. 21.

3: ينظر، أبو القاسم سعد الله، الحركة الوطنية الجزائرية، دار الآداب، بيروت، لبنان، 1969، ص. 272، 320.

بالنهضة المصرية، فيما نحسب من أهم العوامل التي زودتهم بالمدد الروحي"[1]. ويدعم هذا الرأي ما قاله البشير الإبراهيمي عن هؤلاء: "حمل أولئك النفر من مصر ومن تونس إلى الجزائر قبسا خافتا من الأدب العربي، كان كافيا في تحريك القرائح والأذهان، وقارن ذلك أو سبقه بقليل وصول الآثار الأدبية الجديدة من شعراء الشرق المجلين. وعرفت الجزائر شعر شوقي، وحافظ ومطران والرصافي، وما انتهت الحرب العالمية الأولى حتى كانت تلك المؤثرات المختلفة قد فعلت فعلها في نفوس الناشئة التي هي طلائع النهضة الأدبية"[2].

لقد شكلت بوادر الحركة الإصلاحية الشرارة الأولى لإشعال فتيل الحراك الثقافي والأدبي الذي نهضت به نخبة من رجالات الإصلاح في الجزائر، كان أبرزهم العلامة "عبد الحميد بن باديس". ولعل المهمة الأساسية التي قام بها هؤلاء هي تفعيل دور الصحافة من خلال بعث الصحف والجرائد والمجلات، وقد تجسد ذلك في إطلاق جريدة "المنتقد" التي تأسست سنة 1925، والتي كانت تحتضن الأقلام الأدبية والشعرية، وتروج لها، كما أنها سعت إلى توجيهها وفتحها على ما يجد في ساحة الأدب العربي. ومن أجل توكيد الأدوار التي أدتها هذه الجريدة يستشهد "محمد ناصر" برأي رائد الحركة الإصلاحية ورجلها الأول الشيخ "عبد الحميد ابن باديس" الذي يقول: "الحقيقة التي يعلمها كل أحد، أن هذه الحركة الأدبية، ظهرت واضحة من يوم أن برزت جريدة المنتقد فمن يوم ذاك عرفت الجزائر من أبنائها كتابا وشعراء ما كانت تعرفهم من قبل"[3]. وهؤلاء أمثال :محمد السعيد الزاهري، ومحمد العيد آل خليفة، وحمزة بوكوشة، ورمضان حمود، وأحمد سحنون، وغيرهم. لكن هذا التحول الواضح في مسيرة الشعر الجزائري قد توج بظهور ما نسميه مع "محمد ناصر" أول ديوان شعري جزائري، وهو من تأليف الشاعر* "محمد الهادي السنوسي الزاهري" الذي جمع فيه قصائد مختلفة وأشعارا لإثنين وعشرين شاعرا جزائريا سماه "شعراء الجزائر في العصر الحاضر". وعن هذا الكتاب الديوان يقول الشيخ "مبارك الميلي": "فقدة شعر شعراؤنا بحياة جديدة فنفضوا أيديهم من ذلك الأدب البالي المشوه بلغة التأليف، ونفذوا إلى الأدب الغض، واستمدوا منه شعورهم الرقيق الطاهر... وعن أمثال هؤلاء الشباب نعلق آمالنا في تجديد الأدب الجزائري، ورفع مستواه"[4].

وإلى جانب جريدة المنتقد برزت إلى الوجود العديد من الصحف الوطنية اسهمت بدورها في تنشيط الأدوار السابقة، عن طريق تعريفها بالشعر والشعراء وتشجيع، ونشر أشعارهم، وتقديم الدعم اللازم لهم، فظهر بذبك إنتاج غزير احتضنته تلك الصحف يعبر عن المرحلة، ويؤكد الأدوار الإصلاحية المنشودة. ومن هذه الصحف يذكر الباحث "محمد ناصر" الشهاب 1925 وصدى الصحراء 1925 ووادي ميزاب 1926 والإصلاح 1927 والبرق 1927. من هذا المنطلق ينتهي

1: محمد ناصر، المصدر السابق، ص. 28.
2: محمد ناصر، المصدر السابق، ص. 28، 29.
3 : المصدر نفسه، ص. 29.

*:يذكر "محمد ناصر" على وجه الطرافة أن "محمد الهادي السنوسي الزاهري" كان شاعرا ينشر قصائده بجريدة المنتقد تحت إمضاء "شاعر المنتقد". محمد ناصر، المصدر السابق، هامش الصفحة 31.
4: محمد الهادي السنوسي الزاهري، شعراء الجزائر في العصر الحاضر، ج2، تونس، 1927، ص. 8.

*: من هؤلاء أبو القاسم سعد الله في كتابه دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الآداب، بيروت، لبنان، 1966، ص. 32.

"محمد ناصر" إلى التسليم مع بعض المهتمين* بشؤون الحركة الأدبية وتطورها في الجزائر إلى "أن البداية الحقيقية لها إنما ترتبط برباط وثيق ببداية الحركة الإصلاحية، وأن الحداثة في الشعر الجزائري بمفهومها الصحيح، إنما تبدأ في هذه الفترة لا قبلها...[و] أن ارتباط الشعر الحديث في الجزائر بالحركة الإصلاحية جاء أمرا طبيعيا لأنه كان من أهداف هذه الحركة تشجيع اللغة العربية ونشرها بكل الوسائل، وخدمة الثقافة العربية الإسلامية وإذاعتها في الأوساط الجزائرية بمختلف الأساليب، وكان الشعر إحدى أدواتها وأساليبها، ومن ثم فقد عرف صحوته الحقيقية بعد تأسيس جمعية العلماء في سنة 1931"[1]؛ لأن ذلك كان له أثره البارز في تطور الشعر فنيا ومضمونيا وابتعاده كثيرا عن النظم الذي لازمه طويلا، وكذلك في تغير عقلية الشعراء في فهمهم للواقع وتفاعلهم معه وتعلقهم بقضايا الإصلاح والوطن والمجتمع، مما أدى إلى تبلور الاتجاه الشعري المحافظ الذي أسفر بدوره عن ظهور اتجاهات شعرية أخرى، وأبرزها الاتجاه الرومانسي.

3- الحركة الإصلاحية ودورها في ظهور الشعر الديني:

ارتبط ظهور هذا النوع من الشعر على يد دعاة الإصلاح في الجزائر، وكانت جمعية العلماء المسلمين هي الموجه الرسمي له، وذلك من خلال دعوتها الإصلاحية ومواجهتها العنيفة للانحراف الديني والطرق الصوفية التي كان نشاطها واسعا في تلك الفترة. وكان من الطبيعي جدا أن يسخر الشعراء الكلمة للتوعية الدينية، ولمحاربة الفكر المنحرف الذي بات يشكل خطرا على مقومات المجتمع الجزائري وثقافته الأصيلة. وقد ظهر مجموعة من الشعراء المتدينين أمثال: عبد الحليم بن سماية، ومحمد بن مصطفى بن خوجة وعمر بن قدور والمولود بن الموهوب واللقاني السائح، ومحمد العيد آل خليفة... وغيرهم. أما الموضوعات الدينية التي طرقها هؤلاء الشعراء فقد تنوعت بين الدعوة إلى الإصلاح والتعليم والتوعية الدينية، وبين محاربة الطرقية وانحرافات أصحابها وضلالاتهم، وبين محاربة المستعمر ومعالجة الواقع الاجتماعي والسياسي المتردي، فضلا عن تناول المناسبات الدينية والأعياد والمواسم، والاهتمام بالقضايا والشخصيات الإسلامية المشهورة.

فعن موضوع التصوف والطرقية يقول "محمد السعيد الزاهري":

كانوا طوائف شتى كل طائفة	تطيع شيخا لها في كل ما زعما
إن قال إني (ولي) صدقوه، وإن	هو ادعى الغيب قالوا أحكم الحكما
وإن تعلم بعض الشيء تهجية	قليلة، هتفوا يا أعلم العلماء
و إن هو ارتكب الفحشاء فاضحة	فلا محالة، معذور وقد أثما
أو احتسى الخمر قالوا أنها عسل	ولا غرابة في هذا ولا جرما
أو ادعى أن خير الخلق يخدمه	فما اعتدى عنهم فيها، و لا ظلما
أو لم يصل، رأوه حسبما زعموا	يقيمها، إذ يزور البيت والحرما
إذا بكى، حسبوا الأيام باكية	ويضحك الدين والدنيا، إذا ابتسما
في كفه المنع و الإعطاء عندهم	والدين والخير فيما شاد أو هدما[2]

وعن الحث على التمسك بالقرآن الكريم يقول "محمد العيد" مخاطبا طلابه في مدرسة الشبيبة

1: محمد ناصر، المصدر السابق، ص ص. 30، 32.

2: صالح خرفي، المصدر السابق، ص. 37، 38.

الإسلامية:

يا معشر الطلاب هل من آخذ
بالذكر، أومستمسك بزمام
فتشرفوا بالأخذ من آدابه
وتعرفوا بحلالـــــه وحرامه
ولكل شيء في الحياة أذية[1]
وأذية القرآن من أقوامه

وفي هذا الإطارتصدى محمد العيد إلى الفرنسي "روبيرآشيل" الذي تهجم على القرآن والإسلام في قصيدة مشهورة عنونها بـ:"هذيان آشيل" يقول في مطلعها:

هيهات، لا يعتري القرآن تبديل وإن تبدل توراة وإنجيل[2]

وعن الدعوة الإصلاحية التي قادتها "جمعية العلماء المسلمين" وعنايتها الكبيرة بتعاليم الدين والقرآن الكريم، وحرصها الشديد على التمسك بالإسلام والسنة والعروبة، يقول الزاهري:

حيي العروبة في جمعية العلماء
وحيي ويحك فيها الدين والشيما
تدعو إلى الله عن علم وبينة
لا كالذين إلى جهل دعوا، وعمى
جمعية، جمعت من بعد ذاك على الـ
قرآن، والسنة الغراء أهلهما[3]

وعن مدح الشخصيات الدينية ورجال الإصلاح في الجزائريستقبل "حمزة بوكوشة" الشيخ "الطيب العقبي" في أثناء زيارته الإصلاحية لقرية دلس في بلاد القبائل بالشرق الجزائري، حيث يقول:

يا بلبل الشرق ما أشجاك أشجاني
قم ناج قلبي بتغريد وتحنان
فإن مثلي كئيب حل في شرك
وأنت مثلي غريب بين أوطان
لولا فروض علينا العلم يفرضها
ما كنت ألقاك، بل ما كنت تلقاني[4]

وقد كانت المناسبات الدينية، ومنها المولد النبوي الشريف فرصة لقول الشعر، والتغني بالأمجاد الماضية، ومناسبة لإحيائها بالمدائح النبوية، ولا سيما مدح سيد الخلق "محمد" صلى الله عليه وسلم وذكر مناقبه الجليلة، ومآثره الخالدة. فهاهي قصيدة "أنشودة وليد" لمحمد العيد آل خليفة

1: المصدر نفسه، ص. 48.
2: المصدر نفسه، والصفحة نقسها.
3: صالح خرفي، المصدر السابق، ص. 49.
4: المصدر نفسه، ص.50 .

تبرز مدى اهتمام الشعر بهذه الشخصية الإسلامية العظيمة:

بمحمد أتعلق

وبخلقه أتخلق

إن التعلق بالرسو

ل، ودينه، بي أليق

يا قائدا في الحرب

صف جنوده لا يخرق

لي أسوة بك في دفا

عك، يوم خط الخندق[1]

وفي موسم الحج لسنة 1938 يودع محمد العيد وفد الحجاج قائلا:

قل للذين من الجزائر، حزموا   صوب الحجاز رحالهم تحزيما

بالأمس كنا ظاهرين على العدا   ومرغمين أنوفهم ترغيما

واليوم نسعى بعد فقد فخارنا   أن نستعيد فخارنا ونديما[2]

كما كان للحركات الإسلامية في العالم العربي صدها في الشعر الجزائري، ولا سيما الحركة الوهابية التي تأثر بها الفكر الإصلاحي لجمعية العلماء المسلمين. فقد أبدى الشاعر الجزائري تجاوبا مع مجهودات علماء الحركة، وخدمتهم للإسلام الصحيح، ومحاربتهم للبدع والضلالات، وهاهو

"رمضان حمود" يتغنى بمآثر هذه الحركة ودعوة التجديد التي أتى بها "محمد بن عبد الوهاب":

الله أكبر نجم العرب قد سطعا   وبات دين الهدى في الأرض مرتفعا

فتح من الله، والنصر المبين أتى   فحقق الله آيات بها صدعا

في الشرق قاطبة، سر الحياة نما   وكان فيما مضى بالذل مقتنعا

في كل ناحية نار مؤججة   تحرق الجهل والتضليل والبدعا

من جانب الشرق في قلب الجزيرة   من مهد النبوة، قوم بدرهم طلعا

أحيوا معالم دين الله وانتقموا   من كل من ضيع الإسلام وانخدعا

وطهروا تربة للمسلمين غدت   أرضا مقدسة، فيها الهدى شرعا

وصيروها لحج الناس آمنة   بفضل سيفهم البتار إذا لمعا

حيي البطولة في شخص له خضعت   تلك الربوع، فصار الدين متبعا

(ابن السعود) أمام المسلمين ومن   بحكمة العدل بين العرب قد جمعا[3]

4- تأثيرات أحداث الثامن من ماي 1945 في حركة الشعر الجزائري:

مكنت النظرة المعادية للمستعمر ومناداة الشعب الجزائري بحقه في الحرية والدفاع عن قضيته المشروعة من شحذ الهمم والأقلام من أجل التعبير عن مواقفهم الرافضة للوجود الاستعماري،

1: المصدر نفسه، ص.55.

2: صالح خرفي، المصدر السابق، ص.59.

3: المصدر نفسه، ص. 70، 71.

وقد كان لأحداث الثامن ماي 1945 -بعد الحرب العالمية الثانية- أثر كبير في تعميق ذلك وإسهامها في اقتناع جميع الأطراف الثقافية بضرورة الالتفاف حول قضيتهم ووحدة ترابهم الوطني واستقلال هويته التاريخية والثقافية وتميزها. إذ "لم تكن اللغة في هذه الظروف تثير حساسيات كبيرة كما حدث في ظل الاستقلال، لأن الأغلبية من أولئك الجزائريين الذين تثقفوا بالفرنسية، صاروا يستخدمون هذه اللغة سلاحا في مواجهة العدو. ولعل محاضرة كالتي ألقاها "كاتب ياسين" عن الأمير عبد القادر باللغة الفرنسية وهو لا يزال في السادسة عشرة من عمره أن يكون لها تأثير أقوى وأشد من محاضرة تلقى في الموضوع نفسه باللغة العربية في تلك الظروف"[1]. وليس مستبعدا منه هذا الموقف وهو صاحب المقولة الشهيرة "لنجعل من الفرنسية غنيمة حرب"، وليس من باب الصدفة أن يكتب الفيلسوف "جون بول سارتر" كتابه المشهور "عارنا في الجزائر" كما يشير إلى ذلك الناقد مخلوف عامر[2].

5- اتجاهات الشعر الجزائري قبل الثورة:

لقد أسهمت المؤثرات والعوامل السابقة، ولعل أبرزها ظهور الحركة الإصلاحية في بروز عدة اتجاهات شعرية في هذه الفترة يمكن حصرها فيما يلي:

- الاتجاه التقليدي المحافظ: شكل هذا الاتجاه صدى وامتدادا للشعر العربي القديم، وذلك من خلال حفاظه على الهيكل العمودي لبناء القصديدة القديمة ومعماريتها الكلاسيكية، كما سعى أصحابه إلى ترسيخ التقاليد الموروثة بمختلف خصائصها وموضوعاته، فقد التزم هؤلاء القافية الواحدة والبحر الواحد واللغة القديمة والألفاظ الجزلة والأغراض القديمة كذلك. وقد كان لمدرسة البعث والإحياء العربية تأثير بارز في ظهور هذا الاتجاه وترسيخه، كونها عملت على ربط الشعر بأصوله وروافده الأولى، وبقوانينه التي رسمها النقاد القدماء مثل ابن قتيبة، وقدامة بن جعفر، وابن طباطبا، وغيرهم. ومن هذه القوانين التعريف الذي وضعوه للشعر (وهو الكلام الموزون المقفى)، الذي انتصر له ودافع عنه العديد من الشعراء الجزائريين أمثال أبي اليقظان، ومحمد السعيد الزاهري، ومحمد الهادي السنوسي، و"أحمد الأكحل"[3]، الذي يعرف الشعر بأنه "الكلام الموزون المقفى: السهل العبارات، ذو الخيال البديع، والاستعارات البليغة الفائقة، والمعاني الرقيقة الشائعة دون الغريبة، لأن البلاغة ما فهمته الخاصة والعامة"[4]. وقد كان لجمعية العلماء المسلمين اليد العليا في العناية بالتراث الأدبي العربي القديم، والرجوع إليه بعيدا عن الدعوات التجديدية التي تنقص من قيمته وتزدريه، ويتجلى ذلك بوضوح في آراء "ابن باديس" الذي يقول -ردا على ما ورد في كتاب "الخيال الشعري عند العرب" لأبي القاسم الشابي-: "الشعر العربي هو أصل ثروتنا الأدبية، وأصل بلاغتنا، ومرجع شعرائنا في اللغة والبلاغة، والأساليب العربية، فدرسه والاستفادة منه، أمر ضروري لحفظ هذا اللسان المبين، فكيف نبني دعوتنا إلى توسيع الشعر العربي بالتزهيد فيه..."[5].

1: مخلوف عامر، المرجع السابق، ص. 23.

2: ينظر المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

3 : ينظر، محمد ناصر، المصدر السابق، ص. 52، 66، 67.

4 : المصدر نفسه، ص. 67.

5 : محمد ناصر، المصدر السابق، ص. 46، 47.

وقد كان الشيخ "البشير الإبراهيمي" من أشد المدافعين عن التراث، والداعين إلى ضرورة الاطلاع عليه واستيعابه وفهمه فهما جيدا يعمل على إنماء ملكات الشعراء وتقوية قرائحهم، وانطلاقا من ذلك فهو يحدد معايير نقدية لتقييم الشعر؛ إذ تجده يعد التضلع في الأدب العربي القديم، وإمعان النظر في كتب القدماء مثل كتاب الأغاني، واحتذاء أشعارهم، مقياسا حقيقيا للحكم على جودة الشعر، ودليلا واضحا على التفوق والمقدرة الشعرية، فضلا عن ملاحظاته اللغوية التي كان يسجلها على الشعراء[1]. وإلى جانب ذلك نجد من الشعراء أيضا من كان يوجه الشعراء الشباب إلى محاكاة الشعر العربي القديم، ويدعوهم إلى النسج على شاكلته، ومن هؤلاء "محمد العيد" الذي يوجه الشاعرين: "عثمان بلحاج" و"محمد الأخضر السائحي" ويرشدهما بقوله:

إني أرى الأدب الجديد كساكما
حللا ترف بحسنها وبرودا
فتعهدا الأدب القديم فإنه
أحلى محاورة وأصلب عودا[2]

من هذا المنطلق تميز الشعر الجزائري التقليدي المحافظ والملتزم بالقوانين التي سنها الخليل بن أحمد الفراهيدي، وقبله الشعراء القدامى، بمجموعة من الخصائص تسم هذا الاتجاه لدى شعرائنا، ومنها: جودة اللغة وجزالة الألفاظ، والابتعاد عن التكلف والتزامه بالصدق، وبقواعد اللغة والنحو والصرف والعروض. ومن الشعراء البارزين المتمثلين لهذا الاتجاه نذكر: محمد العيد، أحمد سحنون، محمد اللقاني، أمين العمودي، وسعيد الزاهري، والهادي السنوسي، وسنذكر بعض النماذج الشعرية التقليدية، التي جاء معظمها في ثوب إصلاحي، بالنظر إلى ارتباط هذا الاتجاه بالحركة الإصلاحية.

يقول ابن باديس:

ودع غزلا للغانيات، فطالما
سلا عن وصال الغانيات نبيل
فديدني الآداب والعلم مقصدي
ولا زلت في نيل المعالي أجول[3]

ويقول اللقاني بن السائح:

ألا فدع التغزل في غوان
فتلك طبيعة المستهترينا
فمن صوت البلاد لنا نداء
يكاد المرء يسمعه أنينا[4]

1 : ينظر، المصدر نفسه، ص. 48.
2: ينظر، المصدر نفسه، ص. 49، 50.
3: محمد ناصر، المصدر السابق، ص. 77.
4: المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

هكذا يتضح جليا مدى تأثر الشعر الجزائري في هذه الفترة بالقصيدة القديمة، وذلك عائد بالدرجة الأولى إلى الثقافة السلفية القديمة لرواد الحركة الإصلاحية، وإلى ارتباط نهضة الشعر الجزائري وتطوره بها.

- الاتجاه الوجداني الرومانسي:

تبلور هذا الاتجاه الشعري، ونشأ متأثرا بالظروف التي عاشتها الجزائر المستعمرة بعد الحرب العالمية الأولى، كما كان للمدارس الشعرية الرومنسية في المشرق مثل الديوان والمهجر وأبولو تأثيرها الكبير في ظهوره؛ إذ أبدى الشعراء الجزائريون رغبتهم في تغيير نظرتهم التقليدية إلى الشعر ومفهومه وعلاقته بالذات والمجتمع، ويعد "رمضان حمود" أحد أبرز الشعراء الرومنسيين، الثائريين ضد القيود الكلاسيكية التي رسمها أصحاب الاتجاه التقليدي، التي كبلت الشعر ردحا من الزمن، والشعر في نظره ما كان ملامسا للإحساس والشعور والصدق في التعبير عن التجربة النفسية. وقد اتضح منهجه ورؤيته الشعرية من خلال دراسته التي نشرها في مجلة الشهاب سنة 1927 تحت عنوان "حقيقة الشعر وفوائده" منتهيا إلى خلاصة رأيه في التجديد الشعري بقوله :"فيا أيها الأدباء الأحرار، انبذوا التكلف والتنطع في اللغة، وأفرغوا المعنى الجميل في اللفظ الجميل، واخضعوا لصوت الضمير والواجب، وصفوا أنفسكم من الانتقام قبل الانتقاد، ولا تقيدوا كتاباتكم برأي أحد، مهما كان شأنه وقدره في الأدب، ومهما كان بيانه الساحر"[1]. فمن خلال هذا القول يتضح جليا دعوة الشاعر إلى التحرر من القيود الشعرية الكلاسيكية، والابتعاد عن التكلف والصنعة اللغوية، ملمحا في الوقت نفسه إلى ضرورة الالتزام بما يمليه الواجب الوطني وظروف المعيشة والحياة التي يتكبدها الشعب، من خلال التعبير الصادق الذي ينبع من الوجدان والذات والنفس، ومؤكدا على أن يكون الشعر صدى يعبر عن آلام المجتمع وأحلامه وآماله.

لقد أفضى به الأمر إلى الثورة على أحمد شوقي، وتهجمه على طريقته التقليدية، ونبذها، حيث يقول: "ولم أقصد بنقدي التنقيص من سمعة الشاعر الكبير، فقدره أعلى منزلة من أن تتناوله يد المتطاول...وإذا كان الكلام على شوقي وأضرابه، فإن القصد منه إثارة الطريق الذي ينبغي أن يسلكه أبناء الجزائر الأدباء، لأن الشرق في غنى عن أقوالنا في هاته الأيام كما يظهر...نعم إن شوقي أحيا الشعر العربي بعد موته، وفتح الباب الذي أغلقته السنون الطوال، ولكنه مع ذلك لم يأت بشيء جديد لم يعرف من قبل، أو سن طريقة ابتكرها من عنده، وخاصة به دون غيره، أو اخترع أسلوبا يلائم العصر"[2]. وبهذا فإن حمود تحركه الرغبة الجامحة في التحرر من قيود الماضي والتفاعل مع الحاضر والواقع والاندماج في أحضان المجتمع الذي يعيش فيه، يفرح لفرحه ويحزن لحزنه، لذلك عمد إلى رفض طريقة شوقي التي لا تتلاءم –في نظره- مع مقتضيات عصره، مستعيضا عنها بطريقة جديدة تلجأ إلى توظيف قاموس لغوي مختلف ومعان مغايرة كالغربة والتشاؤم وتوظيف الطبيعة والرمز والغموض، ولذلك قرن بصنوه الشاعر التونسي الكبير "أبو القاسم الشابي".

إن تجربة التجديد الشعري عند "رمضان حمود" على الرغم من قصر مسيرتها التي لم تعمر طويلا (1906-1929)، إلا أنها استطاعت أن تؤثر في الأجيال اللاحقة التي حاكتها ونسجت على

1: صالح خرفي، حمود رمضان، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985، ص. 13، 14.

2: صالح خرفي، حمود رمضان، ص. 13.

منوالها وشاكلتها، لأنهم وجدوها سبيلا إلى التعبير عن معاناتهم وخلجاتهم النفسية. فقد كان لصرخته المدوية في التجديد الشعري وقعها الخاص على الشعراء الجزائريين فيما بعد، أمثال: أحمد سحنون، أبو القاسم سعد الله، الأخضر السائحي، مصطفى الغماري، ومبروكة بوساحة... وغيرهم. فإذا كان "عبد الرحمان شكري" اختزل النظرة إلى الشعر في بيت له من الشعر: ألا يا طائر الفردوس إن الشعر وجدان. فإن "رمضان حمود" قد أعاد صياغة هذا المعنى في بيته الشعري: وقلت لهم لما تباهو [بشعرهم] ألا فاعلموا أن الشعور هو الشعر.

من هذا المنطلق، فقد جاء رده شعرا كذلك على دعاة التقليد، حيث يرى أن هؤلاء:

أتوا بكلام، لا يحرك سامعا — عجوز له شطر وشطر هو الصدر
وقد حشروا أجزاءه تحت خيمة — كعظم رميم ناخر ضمه القبر
وزين بالوزن الذي صار مقتفى — بقافية للشط يقذفها البحر
وقالوا وضعنا الشعر للناس هاديا — وماهو شعر ساحر لا ولانثر
ولكنه نظم وقول مبعثر — وكذب وتمويه، يموت به الفكر
فقلت لهم لما تباهوا بقولهم: — ألا فاعلموا أن الشعور هو الشعر
وليس بتنميق، وتزويق عارف — فما الشعر إلا ما يحن له الصدر
فهذا خرير الماء شعر مرتل — وهذا غناء الحب، ينشده الطير
وهذا زئير الأسد تحمي عرينها — وهذا صفير الريح ينطحه الصخر
وهذا قصيف الرعد في الجو ثائر — وهذا غراب الليل يطرده الفجر
فذاك هو الشعر الحقيق بعينه — وإن لم يذقه الجامد الميت الغر[1]

إن الشعر الرومنسي الوجداني في الجزائر في هذه الفترة التي تسبق الثورة، وإن كان يمثله "رمضان حمود" بشكل لافت، إلا أنه كان قريبا من الجماهير الشعبية، ومعبرا عن قضايا الوطن وهمومه وظروفه؛ لذلك فقد امتزجت عواطف الشعراء بعواطف الشعب وشعوره وأحاسيسه، وهو ما جعل رمضان حمود صادقا في تصويره للواقع بكل أبعاده ومختلف أشكاله، على النحو الذي نلمسه في قصيدته "شعبي الكئيب":

ما لشعبي الكئيب بات حزينا — يرسل الدمع تارة والأنينا
بات يشكو الهوان والليل داج — مثل حظ الشقي والبائسينا
بات يحصي النجوم والدمع نساب — على الوجنتين دمعا هتونا
قلت هونا فأنت كالبدر فينا — أنت منا أب ونحن البنونا
يا حبيب القلوب مهلا فإني — بالفدا لا أكون عنك ضنينا
أيها الضاحكون والشعب باك — من صروف به تشيب الجنينا
ذاب قلبي ومات جسمي شهيدا — من هموم تنهال كالغيث فينا
يا إلهي وأنت تعلم سري، — بين قومي صرت الغريب الحزينا
عجل النصر للبلد فإنا — لمهاوي البلا نساق عزينا[2]

1: محمد ناصر، رمضان حمود حياته وآثاره، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، 1985، ص. 117، 118.

2: محمد ناصر، رمضان حمود حياته وآثاره، ص. 166، 167. وينظر، الهادي محمد السنوسي، شعراء الجزائر في العصر

بناء على ما سبق يمكن القول بأن هذا الاتجاه قد أسهم بشكل لافت في تطوير مستوى الشعر الجزائري، وإعطائه نفسا إضافيا، لا سيما من حيث القاموس اللغوي الموظف، واللغة الشعرية الإيحائية المستمدة من عالم الطبيعة، والقضايا الإنسانية والواقعية التي يعالجها من منظور الذات النفسية والإحساس والوجدان الرومنسي.

- الاتجاه الواقعي:

جاء بروز هذا الاتجاه الشعري في الجزائر جراء اقتراب الشعراء الجزائريين من مجتمعهم المضطهد والمكبل بقيود المستعمر، فكان منهم سوى الالتفاف حول قضيتهم الواحدة ومصيرهم المشترك، وهي قضية الوطن. كما كان للحركات الوطنية والثورية أثر كذلك في ترسيخ هذا الاتجاه من خلال تحفيز الشعراء وتحريضهم على الكتابة استجابة لمعاناة الشعب ونقلا لهمومه وتصويرا لواقعه المرير الذي يعيش تحت وطأة المستدمر. ولعله من بين أبرز الشعراء الذين كتبوا في هذا الاتجاه نجد الشاعر "محمد العيد آل خليفة" يقول في قصيدته "يا قوم هبوا" التي نشرت في جريدة المنار سنة 1950، وهو يحث الشعب على مواجهة المستعمر، وعلى ضرورة الاستفاقة بغية التخلص من قيود الأسر التي تكبله.

حثوا العزائم واصدقوا الآمالا — إن الزمان يسجل الأعمالا
يا قوم هبوا لاغتنام حياتكم — فالعمر ساعات تمر عجالا
الأسر طال بكم فطال عناؤكم — فكوا القيود وحطموا الأغلالا
والشعب ضج من المظالم فانشدوا — حرية تحميه واستقلالا
لا أمن إلا في ظلال مرفرف — حر لنا عال ينير هلالا
من فوق جند بالعتيد من القوى — يلقى العدو ويصمد استبسالا
وإذا أراد الشعب نال مراده — ولو أنه كالنجم عزمنالا
الله في عون الشعوب فمن يرم — تعويقها بالقمع رام محالا[1]

صفوة القول في نهاية هذه الجولة التاريخية المتتبعة لمسيرة الحركة الشعرية الجزائرية وتحولاتها، منذ التواجد العثماني في الجزائر وإلى مرحلة ما قبل قيام حرب التحرير، أن هذه الحركة الشعرية كانت تابعة للوضع الثقافي والسياسي العام السائد في هذه الفترة، الذي يتحكم بدوره في الظاهرة الثقافية والأدبية. وعلى هذا الأساس فقد تميزت مرحلة التواجد العثماني في الجزائر بالعقم الثقافي والشعري، وذلك للأسباب المذكورة آنفا، غير أن الوضع بقي على حاله ولم يتغير كثيرا مع المستعمر الفرنسي على الرغم من أنه شكل عاملا نهضويا حرك المقاومة الشعبية، ومعها الحركة الثقافية، لكن هذا الحراك الثقافي ظل ضعيفا ودون المستوى المطلوب في بداياته الأولى، كما أنه لم يصل إلى مرحلة النضج والوعي إلا بعد الحرب العالمية الأولى والثانية مع ظهور الحركة الإصلاحية التي شهدت ميلاد مرحلة مغايرة في تاريخ الثقافة الأدبية والشعرية في الجزائر، والتي عملت على النهوض بالأدب والشعر وبعثه من ركوده الذي لازمه ردحا من الزمن، وذلك من خلال ربطه بالأصول العربية الأولى وبالثقافة السلفية القديمة، مما أدى إلى ظهور اتجاه شعري أول محافظ

الحاضر، إعداد وتقديم: عبد الله حمادي، دار بهاء للنسر والتوزيع، قسنطينة، 2007، 1/172.

1: محمد العيد آل خليفة، الديوان، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، 2010، ص. 307.

ارتبط بهذه الحركة الإصلاحية وعمل على ترسيخ التقاليد الشعرية القديمة. ثم بعد ذلك شهدت هذه الحركة الشعرية تبلور اتجاهات أخرى نتيجة التحول الحاصل في مسيرة المقاومة الشعبية ونتيجة الأحداث التي شهدتها الجزائر في هذه الفترة، ومن هذه الأحداث حوادث الثامن ماي التي غيرت من رؤية الشعراء الجزائريين، مما أدى إلى تشكل الاتجاه الواقعي والاتجاه الرومنسي.

المصادروالمراجع:

-القرآن الكريم، رواية ورش عن نافع، دار الخير للطباعة والنشر، دمشق، سوريا، بيروت، لبنان، ط1، 1420/ 2004.

-صالح خرفي، الشعر الجزائري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984.

- حمود رمضان، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985.

-عبد الله الركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981.

-أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الآداب، بيروت، لبنان، 1966.

-الحركة الوطنية الجزائرية، دار الآداب، بيروت، لبنان، 1969.

- تاريخ الجزائر الثقافي (عشرة أجزاء) دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1998.

-محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث: اتجاهاته وخصائصه الفنية (1975-1925)، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1985.

- رمضان حمود حياته وآثاره، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، 1985.

-محمد الهادي السنوسي الزاهري، شعراء الجزائر في العصر الحاضر، ج2، تونس، 1927.

- شعراء الجزائر في العصر الحاضر، ج1، إعداد وتقديم: عبد الله حمادي، دار بهاء للنسر والتوزيع، قسنطينة، 2007.

-مخلوف عامر، متابعات في الثقافة والأدب، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومه، الجزائر، ط1، 2002.

-محمد العيد آل خليفة، الديوان، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، 2010.



تجليات الإيديولوجيا في رواية متاهات ليل الفتنة لأحميدة عياشي

The manifestations of ideology in the novel÷ The Mazes of the Sedition Night÷

by Ahmida Ayachi

د- حسيبة ساكر جامعة العربي التبسي- تبسة- الجزائر-

الملخص:

"يستند الأدب في كل عصر إلى إيديولوجيا تمكنه من تحقيق ذاته، ويمكنها من فرض سيطرتها على المجتمع وأفراده" ، وبما ان الرواية جنس أدبي يندرج ضمن الأدب الذي هو أحد أشكال الإيديولوجيا، وحقل من حقولها؛ فإنها تحتوي على إيديولوجيا أوعلى عدة إيديولوجيات، وعلى ضوء ذلك سنحاول الكشف عن الإيديولوجيات الثاوية في المتن الروائي الجزائري" متاهات ليل الفتنة" لأحميدة عياشي.

الكلمات المفتاحية:

الإيديولوجيا؛ تجليات؛ الرواية.

:Abstract

In every era,literature is based on an ideology that allows it to achieve itself and the" latter is thus allowed to impose its control over society and its individuals".And since the novel is a literary genre that goes under literature which is one sort of ideology .and one of its fields, it contains one or more ideologies

Considering all this, we will try to reveal the ideologies hidden in the Algerian nov-.elish script" The Mazes of the Sedition Night" by Ahmida Ayachi

Key words: Ideology; manifestation; Novel

تمهيد:

يعد مفهوم الإيديولوجيا مفهوما زئبقيا «محفوفا بالغموض وعدم الاستقرارفي صيغة مفهومية واحدة، تحدد وتضبط إطاره المعرفي وتضعه ضمن مستوى ثابت»([1])، وهذا ما عقّد الاتفاق على اعتماد تعريف واحد شامل جامع مانع، ذا مرجعية ثابتة لمفهوم الإيديولوجيا، ورغم ذلك نجد أن "موسوعة لالاند الفلسفية" تمكنت من تقديم تعريف للإيديولوجيا أشمل من غيرها ; حيث جمعت فيه بين المعنى الأصلي كما وضعه دي ستوت دي تراسي (D. de tracy)([2]*). وبين المعنى التهكمي كما أطلقه نابليون بونابرت (N. Bonaparte)([3]**)، وبين المفهوم المادي الماركسي والمثالي في جانبه الاعتقادي، فهي تشير إلى أن الإيديولوجيا هي «أ- كلمة ابتكرها "دي ستوت دو تراسي" وعلم

1- عمرو عيلان: الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي دراسة سوسيوبنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، ط01، 2001، ص 11.

2*- ديستوت دو تراسي (1754-1836) (A. Desttut de tragy): فيلسوف وعالم نفس فرنسي.

3**- نابليون بونابرت (1769-1821) (N. Bonaparte) امبراطور فرنسا (1804-1815) يمثل رمزا من رموز الحضارة الفرنسية.

موضوعه دراسة الأفكار [بالمعنى العام لظواهر الوعي] ومزاياها وقوانينها وعلاقتها مع العلامات التي تمثلها وبالأخص أصلها. ب- بالمعنى المبتذل: تحليل أو نقاش فارغان لأفكار مجردة، لا تتطابق مع وقائع حقيقة. ج- مذهب يلهم أو يبدو أنه يلهم حكومة أو حزبا. د- فكري نظري يعتقد أنه يتطور تجريديا في غمار معطياته الخاصة به، لكنه في الواقع تعبير عن وقائع اجتماعية، ولاسيما عن وقائع اقتصادية، فكر لا يعيبه ذلك الذي يبنيه، أو على الأقل لا يأخذ في حسبانه أن الوقائع التي تخلد فكره، هذا المعنى شديد التداول في الماركسية»(1).

هكذا أصبحت الإيديولوجيا من أكثر المفاهيم انتشارا في الساحة الفكرية، لذلك تم توظيفها من جانب المفكرين والفلاسفة والباحثين في مختلف مجالات المعرفة»(2) كالأدب الذي «يستند في كل عصر إلى إيديولوجيا تمكنه من تحقيق ذاته، ويمكنها من فرض سيطرتها على المجتمع وأفراده»(3)، حيث تعتبر الرواية من أبرز الأعمال الأدبية التي يمكنها أن تستوعب مختلف التجارب الإنسانية والتوجهات الإيديولوجية، فما هي الأنساق الإيديولوجية التي جسدتها رواية "متاهات ليل الفتنة لأحميدة عياشي"؟.

-1 تجليات الإيديولوجيا في رواية متاهات ليل الفتنة لأحميدة عياشي:

نلفي في نص المدونة إيديولوجيتين متصارعتين وهما الإيديولوجيا السياسية البراغماتية السائدة والإيديولوجيا الإسلاموية البراغماتية المعارضة، حيث تحاول كل منهما تهميش الأخرى وإقصائها، وتسعى إلى اجتثاثها من جذورها، فما هي ماهية هاتين الإيديولوجيتين، وأين تجلتا في نص الرواية؟

أ- ماهية الإيديولوجيا السياسية البراغماتية السائدة:

هي الإيديولوجيا التي «يلتزم ويتقيد بها رجال السياسة والمفكرون السياسيون إلى درجة كبيرة، بحيث تؤثر في كلامهم وسلوكهم السياسي وتحدد إطار علاقتهم السياسية بالفئات والعناصر الأخر(4)». وتكون مسيطرة على زمام الحكم في الدولة، كما يحكمها مبدأ البراغماتية في التعامل، فتسعى بذلك إلى استغلال كل ما يخدم مصالحها الخاصة، ولا تبالي بما قد ينجم عن تصرفاتها النفعية مادامت تحقق لها مبتغاها وتعود عليها بالنفع والفائدة حتى وإن كان ذلك على حساب الآخرين.

ب- تجليات الإيديولوجيا السياسية البراغماتية السائدة في رواية متاهات ليل الفتنة:

لقد برزت الإيديولوجيا السياسية البراغماتية السائدة في متن رواية "متاهات ليل الفتنة لأحميدة عياشي" محاربة للإيديولوجيا الإسلاموية المعارضة لها، لأنها باتت تشكل خطرا كبيرا يهدد استمرارها في الحكم خاصة بعد فوزها في الانتخابات، لذلك لجأت إلى ممارسة العنف ضد كل منتسب أو متعاطف مع هذا التيار الإسلامي المعارض معتمدة في ذلك على أجهزة السلطة القمعية، موهمة الشعب بأنها تحاول التخلص من المتطرفين الذين يريدون السيطرة على البلاد وقتل العباد، ولكنها في حقيقة الأمر تهدف من وراء ذلك خدمة مصالحها الشخصية وضمان بقائها في سدة الحكم.

1- أندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، تر: خليل أحمد خليل، ج02، منشورات عويدات، بيروت، ط02، 2001، ص ص 6011-6012.

2- عمرو عيلان: الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، دراسة سوسيوبنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة، ص 11.

3- أحمد مداس: الإيديولوجيا وصراع المركز والهامش عند الغربيين، مجلة المخبر، العدد السابع، 2011، ص 43.

4- أحمد نبيل فرحات: ما هي الإيديولوجية أو الإيديولوجية؟ تاريخ النشر 2008-10-18، تاريخ : الزيارة 07/08/2017 من موقع: http://hrdiscussion.com

حيث مثلت الرواية للايديولوجيا السياسية البراغماتية السائدة في تخلص السلطة من المقاول الثري الانتهازي المتملق "محمد هارون" الذي استغل ثراه لكسب المسؤولين فقد «كانت فيلته الأولى تتوسط ساحة فيشي الصغيرة بسيدي بلعباس قبلة كل الولاة والضباط العسكريين السامين الذين مروا على رأس الولاية تشوى لهم الخرفان ويقدم لهم المسفوف بالزبيب والعسل والمشروبات الفاخرة وفي المقابل كان محمد يحصل على أهم المشاريع الجديدة في مجال البناء»[1]. إلا أن هذه المودة بين "محمد هارون" والسلطة سرعان ما تحولت إلى عداء كبير إثر اكتشافها تواطئه مع الجماعات المسلحة، «ولم يمض أسبوع حتى حوصرت المدينة المنورة وأغلق العسكر كل المنافذ المؤدية إليها، كان الوقت فجرا ... الأضواء الكاشفة سلطت على دار محمد هارون بصورة صارخة، توزع العسكر على النقاط الإستراتيجية الدائرة بالفيلة الشامخة، تعالت أصوات العربات العسكرية وصيحات الجنود، أخرجوه مغطى الوجه تحت بكاء زوجته وصراخ بناته ودهشة أبنائه، قلبوا المسكن رأسا على عقب»[2]. و«لم تمر أيام قلائل حتى طار خبر موت محمد هارون تحت التعذيب ! محمد هارون متواطئ ! كان الثمن غاليا وتراجيديا، نهايته أرادها مسسؤولوا الولاية العسكريين والمدنيين رسالة إلى الأمير أبي يزيد لكن في نفس الوقت رسالة إلى أثرياء المدينة المنورة التي كانت لهم رجل هنا ورجل هناك ....» [3].

كما نعثر أيضا في متن هذه الرواية على الإيديولوجيا السياسية البراغماتية السائدة متجلية في إقالة الجنرال واعتقال المتظاهرين المعارضين وسط الحرم الجامعي.

فالبنسبة للجنرال فيبدوا أنه أزعج السلطة فأجبرته على الاستقالة من مصبه والتقاعد، لوقوفه عائقا أمام الأهداف البراغماتية للمصلحة السياسية، وهذا ما كشف عنه الجنرال شخصيا للصحافة أثناء الحوار الذي أجراه معه كل من "عمر" و"علي خوجة" و"أحميدة" حي أكد على الصراع الفكري المحتدم بينه وبين قادة الجيش على مستوى قمة الهرم العسكري، ونفى نبأ إقالته قائلا: «نحن لم نُبعد، نحن برأنا ذمتنا أمام التاريخ، وقدمنا استقالتنا بمحض إرادتنا، لأننا لم نكن موافقين على إخراج الدبابات في وجه أبنائنا»[4].

أما فيما يخص اعتقال المتظاهرين المعارضين وسط الحرم الجامعي، فقد كان بينهم "كمال منصور" الذي أصرت السلطة أثناء التحقيق معه على اتهامه بالتعاون مع الإرهاب للإطاحة بالنظام على الرغم من عدم توفر أدلة كافية لإدانته، واستمر استنطاقه عدة أيام تحت التعذيب «ألم تنظم إلى س و ع ونون قصد تشكيل جماعة أشرار هدفها زرع الفوضى والقتل العمدي وقلب النظام الجمهوري ؟

- هذا لم يحدث إطلاقا.
- لكنهم اعترفوا ... سترى ...

وارتفع صوت:

1- أحميدة عياشي: متاهات ليل الفتنة، منشورات البرزخ، الجزائر، د ط، 2009،ص 92.

2- المصدر السابق، ص 100.

3- المصدر نفسه، ص 101.

4- المصدر نفسه، ص 183.

هاتوا "ع" و"س" و "نون"

وجاءوا بـ "ع" و "س" و "نون" وسط ثلاثة حراس، كانوا يرتعشون، عيونهم مثبتة في الأرض زرقة الموت الباردة ظاهرة على ملامح وجوههم الضامرة، أجلسوهم على كرسي خشبي أصفر طويل وأمام طاولة شاحبة جرداء وتحت ظلال لامبة كابية كأن رائحة الردى تفوح من لونها لتندلق إلى منافذ هذه الأجساد المتهالكة نظر إليهم ونظروا إليه بتثاقل وخجل موبوء .....

ظلت الأشباح حولهم واقفة وتتحرك كاللعنات فوق رؤوسهم.

- تكلم يا "ع" هل تعرف كمال؟

- أجل .

- متى تعرفت عليه؟.

- في الجامعة ثم في التنظيم الطلابي ثم في الحزب.

- ماهي طبيعة العلاقة التي كانت تجمع بينكما ؟ .

- في البداية علاقة نضال في إطار شرعي.

- ثم.

- لم نقتنع بالوسائل السلمية والشرعية.

- يعني ...

- أخبرني ذات يوم أن ثمة تنظيم سري مسلح موازللحزب يعمل على تحضير الجهاد.

- الهدف؟

- قلب النظام وإقامة الخلافة.

- يصرخ كمال.

- كذاب ... كذاب ... هراء.

- يخرسه الصوت الصارخ من جديد.

- أسكت يا حقير، يا كلب، اخرس ...

- ثم يردف قائلا:

- واصل

- وتبلور ذلك بعد عودته من الخرطوم.

- قال لي أن إخوة في الله سيقفون إلى جانبنا إذا ما شرعنا في الجهاد ضد الطاغوت ... اعترفوا وشهدوا

وهو:

- لا ... لا ... لا ...

قال الصوت الزاعق.

- لا يريد أن يعترف ... سترى ... سنريه ثمن العناد ....

- ثم قال باقتضاب.

- خذوه .

وأعادوه من جديد إلى الجحيم وبعد أيام وليال بيضاء خركمال منصور واعترف وحكموا عليه بعشر سنوات نافذة»([1]).

وبناء على ما سبق نستنتج أن الإيديولوجيا السياسية البراغماتية السائدة تجلت في محاولة استئصال كل متعاطف ومؤمن بالإيديولوجيا الإسلاموية المعارضة لها، مستخدمة في ذلك القوة العسكرية كأداة قمعية بحجة حماية البلاد والعباد من بطش الإرهاب.

ج- تجليات الإيديولوجيا الإسلاموية البراغماتية المعارضة في رواية متاهات ليل الفتنة لأحمد عياشي:

قبل أن نسلط الضوء على تجليات الإيديولوجيا الإسلاموية البراغماتية المعارضة في متن الرواية، سنقف عندما ماهيتها وتاريخ نشأتها في الجزائر.

ج1-- ماهية الإيديولوجيا الإسلاموية البراغماتية المعارضة:

هي الإيديولوجيا «التي تتبنى الإسلام فكرا ومنهاجا، وتعمل في ميدان العمل السياسي، وفي إطارنظرة شمولية للحياة، وتجاهد لإعادة صياغتها لتنسجم مع توجهات الإسلام، وتتطلع

1- المصدر السابق، ص ص -254 256.

لإحداث النهضة الشاملة للشعوب الإسلامية، من خلال تصورها الإسلامي وتحاول التأثير في كل نواحي المجتمع كافة من أجل إصلاحها وإعادة تشكيلها على وفق المبدأ الإسلامي»([1]). فيكون بذلك «الإسلام الحكم النهائي والمطلق الذي يحدد رؤيتها الخارجية»([2]). يحكمها مبدأ البراغماتية في التعامل، كما تكون معارضة للايديولوجيا السائدة، وبجنوحها إلى استعمال العنف الأعمى كوسيلة موازية للعمل السياسي ضد النظام القائم تصبح إسلاموية.

ج- -2 نشأة الحركة الإسلامية في الجزائروتحولها إلى قوة سياسية:

لقد شهد العالم العربي ظهور عدة حركات سياسية دينية، من بينها الحركة الإسلامية في الجزائر، التي ترجع جذورها التاريخية «إلى أو مقاومة فريدة من نوعها في العالم الإسلامي، قادها المجاهد الأميرعبد القادرمنذ 1830 أي غداة الغزو الاستعماري الفرنسي للجزائر، وهذه المقاومة كانت من صلب العمل الإسلامي الأصيل»([3]). وقد استمرنشاط هذه الحركة الإسلامية بعد الإستقلال ممثلة في «جمعية العلماء الجزائريين، ورئيسها الشيخ عبد الحميد بن باديس، ثم خليفته المخضرم الشيخ البشير الإبراهيمي»([4]).حيث ساهمت هذه الجمعية بقسط كبيرفي الحفاظ على إسلامية الجزائروعروبتها، وعقب الاستقلال مباشرة بدأ صدامها مع السلطة الجديدة في الجزائربعد إعلانها بـ«أنها ستتبنى الخيار الاشتراكي وتغيب الإسلام نهائيا»([5]).

حيث اعتبرالبشير الإبراهيمي هذا الخيارتعديا صريحا على الإسلام الذي لعب أكبرالأدوارفي تحرير الجزائرمن نيرالاستعمار»([6]).فلم يرق للسلطة هذا الاحتجاج، لذلك جمدت نشاطات جمعية العلماء المسلمين، وألغت دورها، ووضعت "البشير الإبراهيمي" تحت الإقامة الجبرية.

ثم تأسست بعد ذلك "جمعية القيم الإسلامية" بتاريخ 14 فيفري 1963 برئاسة "الهاشمي تيجاني، وكان من أهدافها إحياء القيم الإسلامية، واستمرت هي الأخرى بمعارضة «التوجه الاشتراكي الوارد في ميثاق 1964»([7]). فقامت السلطة الجزائرية بحلها وملاحقة رجالها، و «تطويق كل النشاطات الدعوية، ولم تكن تسمح بأي حال بقيام نواة إسلامية تعمم الفكرالإسلامي»([8])، لذلك حلت كل الحركات الإسلامية، واعتقلت زعمائها، فأدى ذلك إلى اتساع الهوة بين الإسلاميين والسلطة، وهذا ما جعل التيارالإسلامي يلجأ إلى العمل السياسي السري.

لكن في منعطف الثمانينيات ظهرت الحركات الإسلامية كقوة سياسية سائدة، وقد ساعدها في ذلك عدة عوامل دولية ووطنية، منها:

- نجاح الثورة الإيرانية الخمينية في إقامة الجمهورية الإسلامية بإيران في 12 فيفري 1979.

1- توفيق الشاوي وآخرون: الحركة الإسلامية –رؤية مستقبلية-، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط 1، 1989، ص 179.

2- حيدرإبراهيم علي: التيارات الإسلامية وقضية الديمقراطية، مركزدراسات الوحدة العربية، بيروت، ط 2، 1999، ص 41.

3- أحميدة عياشي: الحركة الإسلامية في الجزائر، الجذور –الرموز- المسار، منشورات عيون المقالات مطبعة النجاح الجديدة، الدارالبيضاء، ط 02، 1993، ص 113.

4-المرجع نفسه، ص 113.

5- يحي أبوزكريا: الحركة الإسلامية المسلحة في الجزائر، 1993-1978م، مؤسسة العارف للمطبوعات، بيروت، لبنان، ط01، ص1993، ص 10.

6-المرجع نفسه، ص 10.

7- حنيفي هلايلي: الحركة الإسلامية في الجزائرقراءة في ثلاثية الدعوة، العمل السياسي، العنف المسلح، تاريخ الزيارة: 01/10/2017 على الساعة: 11:00 من موقع dr.khaled.net

8- يحي أبوزكريا: الحركة الإسلامية المسلحة في الجزائر 1978م- 1993م، ص 10.

- التأثر بكتب حركة الإخوان المسلمين بمصر، التي استطاعت أن توقظ الإيمان في قلوب عدد كبير من الجزائريين.

- الغزو السوفياتي لأفغانستان الذي جعل الحركة الإسلامية الجزائرية بشقها السياسي والعسكري تتبنى القضية الأفغانية، حيث كانت أفغانستان موضوع كل الخطباء والحلقات المسجدية التي استغلها زعماء الحركة الإسلامية لتمرير مشاريعهم.

- ملتقيات الفكر الإسلامي التي ساهمت في تنوع وإثراء المجال الفكري للحركة الإسلامية.

- «حادثة الأغواط وما صاحبها من اعتقالات سنة 1989، وكذا حوادث سيدي بلعباس ومظاهرات وهران وأحداث بن عكنون الدامية سنة 1980 وما صاحب هذه الأحداث والمظاهرات من اعتداءات على الإسلاميين واعتقالهم أو نفيهم، ومضايقة المحجبات ومحاولة غلق المساجد»([1]).

- مظاهرات 5 أكتوبر 1988.

وبناء على العوامل السالفة الذكر وجدت الحركة الإسلامية الفرصة سانحة للظهور مجددا بقوة مستغلة «ضعف فصائل المعارضة الديمقراطية والسياسية»([2]). مطالبة «بضرورة إعادة الاعتبار للدين الإسلامي والأهم من ذلك إقامة دولة إسلامية مبنية على مبدأ الشورى وتطبيق مبادئ الدين وأحكامه»([3]).

هكذا وجدت السلطة نفسها في أزمة لم تجد لها مخرجا إلا دستورا جديدا – دستور 23 فيفري -1989 ألغت فيه الإحالة إلى الاشتراكية واعترفت بحق إنشاء جمعيات ذات طابع سياسي ونقابي، وتأسيس مجلس إسلامي، فكانت النتيجة أن «أصيبت الجزائر مباشرة بعد إصدار قانون الجمعيات ذي الطابع السياسي (جويلية 1989) بحمى حزبية مع ولادة أكثر من ستين حزب سياسي»([4]).و «أبرز حزب إسلامي تقدم للحصول على اعتماد رسمي من وزارة الداخلية هو الجبهة الإسلامية للإنقاذ، وقد تمكنت هذه الجبهة من أن تصبح المعادلة الأولى في قائمة المعارضة الجزائرية»([5]).

حيث «فازت في معظم المقاعد البلدية والولائية أثناء الانتخابات البلدية التي جرت في 12 حزيران (جوان) 1990، كما حصدت 188 مقعدا في الانتخابات التشريعية الملغاة في 26 كانون الأول 1991»([6]).

وبعد إلغاء المسار الانتخابي في الجزائر في كانون الثاني 1992، وحل الجبهة الإسلامية للإنقاذ في ربيع 1992، وإبعاد الرئيس الشاذلي بن جديد «أعلنت الحركة الإسلامية المسلحة في الجزائر عن الشروع في الجهاد المقدس لمحاربة الذين سرقوا اختيار الشعب الجزائري وداسوا على إرادة هذا

1- الطاهر بن عيشة، الإسلاميون وراء العنف وقيادة الفيس ذات نزعة ديكتاتورية، مجلة الوحدة، العدد 538، أكتوبر 1990، ص 28.

2- أحميدة عياشي: الحركة الإسلامية في الجزائر، الجذور، الرموز، المسار، ص 112.

3- صالح فيلالي: أيديولوجيات الحركة الوطنية في الجزائر الأزمة الجزائرية، ص 68.

4-جنيفي هلايلي: الحركة الإسلامية في الجزائر، قراءة في ثلاثية، الدعوة، العمل السياسي، العنف المسلح، تاريخ الزيارة 01/10/2047 على الساعة 11:00 من موقع dr.khaled.net.

5-يحي أبو زكريا: الحركة الإسلامية المسلحة في الجزائر، 1978م1993-م، ص 55.

6-المرجع نفسه، ص 55.

الشعب»[1]. من هنا تحولت الحركة الإسلامية إلى حركة إسلاموية، وبدأ العنف الدامي في الجزائر، وهذا ما جسدته روايات الأزمة الجزائرية كرواية متاهات ليل الفتنة لأحميدة عياشي"

ج3- تجليات الإيديولوجيا الإسلاموية البراغماتية المعارضة في رواية متاهات ليل الفتنة لأحميدة عياشي:

لقد تجلت الإيديولوجيا الإسلاموية البراغماتية المعارضة في "رواية متاهات ليل الفتنة لأحمد عياشي" متصارعة مع الإيديولوجيا السياسية البراغماتية السائدة، لأنها ألغت الانتخابات الفائزة بها، وحرمتها من حقها في الوصول إلى سدة الحكم، لذلك ناصبت العداء للايديولوجيا السياسية السائدة، ولكي تسترجع حقها استغلت الدين أحسن إستغلال حيث اتخذت منه قناعا تخفت وراءه لتحقق أهدافها السياسية، وتخدم مصالحها الخاصة من أجل الوصول إلى السلطة، فأوهمت الشعب برغبتها في التغيير خدمة للمصلحة العامة.

لذلك نجدها «تخوض معركة فكرية باسم الدين للدفاع عنه، وإن كانت في الحقيقة لا تدافع إلى عن مصالحها تحت ستاره ... وبهذا المسلك شوهت الإيديولوجيا النفعية الدين وسخرته بشكل مفضوح وسيء موظفة الرؤية الاجتماعية والنظرة المحدودة لدى فئة منتجة لخطاب مشوه للدين بربطه بشكل مباشر بحدود ضيقة تتنافى وحقيقة الشمولية الواسعة»[2].

وبناء على ذلك عملت الإيديولوجيا الإسلاموية البراغماتية المعارضة على نشر أفكارها بين الناس، فلقيت رواجا وتأييدا في أوساط الشعب بمختلف فئاته، مستغلة المساجد كمنبر إعلامي وإشهاري لها، فقد «جاء الشيخ إلى ما كدرة، ألقى خطبة نارية في مسجدها العتيق بكى الناس وانتحبوا، طلبوا التوبة، وراحت كلمات وشعارات جديدة تخلب القلوب وتسحر العقول، توارى وجه الكولونيال، وبزغ وجه الشيخ بلحيته الكثة وعينيه الغارقتين في الكحل وقميصه الأبيض وصوته الجهوري الداعي للإسلامي والخروج من عهد ظلمات جاهلية القرن العشرين، سارت خلفه ما كدرة وكأنها حلم غارق في سعادة ربانية»[3].

ولم يتوقف زحف الإيديولوجيا الإسلاموية عند المساجد بل وصل مدها إلى الجامعات الجزائرية، ف «لأول مرة تسقط الجامعة، وتضيع من بين أيدي الشيوعيين الذين سيطروا عليها لسنوات ... تقدم الشيخ باعتداد ... تتعالى ... الأصوات، تشتعل القلوب وتنقد الأجساد بحمى انتصار توجهه صورا بدت كالحقائق وكمما اليقين قيام دولة إسلامية قاب قوسين»[4].

إن سقوط الجامعة في يد الإسلاميين كانت نتيجة إقناع "جمال فوزي" للطالب الجامعي "كمال منصور" المُنْظَم للجماعة الإسلامية منذ سنتين، ولباقي أفراد الجماعة الإسلامية بـ: «أننا نعيش في جاهلية، إنها جاهلية القرن العشرين»[5].لذلك يجب على الجماعة «أن تنتقل بالدعوة للنهي عن المنكر والأمر بالمعروف من السر إلى العلن»[6]، لأنه«لا بديل عن كتاب الله وسنته، وأن لا مستقبل لنا

1-المرجع نفسه، ص 73.

2- عمرو عيلان، الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي دراسة سوسيوبنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة، ص ص 85،86,

3- أحميدة عياشي، متاهات ليل الفتنة لأحميدة عياشي، ص ص 90،91,

4-المصدر نفسه، ص 252.

5-المصدر نفسه، ص 251.

6-المصدر نفسه، ص 251.

إلا الإسلام»([1]). لإقامة دولة إسلامية.

وهذ يقتضي محاربة الإيديولوجيا السائدة بأكل أموال الناس بالباطل، من خلال فرض جزية على المسؤولين وكبار التجار بحجة الزكاة، وإصدار فتاوى تكفر السلطة وكل من يعمل بمؤسساتها أو يستنجد بها، ومن ثمة الدعوة لإهدار دمهم باسم الجهاد ضد الكفار، الذي يعد واجبا على المسلمين، ومرجعهم في ذلك فهمهم الخاطئ للنصوص القرآنية، ويظهر ذلك جليا من خلال الأوامر التي أعطاها الأمير الإرهابي "أبو يزيد" صاحب الحصان الأشهب لجماعته الإرهابية بضرورة القضاء «على كل من أراد أن يكون حليفا للطاغوت، لا بد أن يموتوا لا أحد من هؤلاء الذين والو الطاغوت يبقى على قيد الحياة»([2]).

الخاتمة:

بعد تحليلنا لرواية "متاهات ليل الفتنة لأحمد عياشي" نصل إلى النتائج التالية:

- تمكن رواية "متاهات ليل الفتنة" من تصوير الأزمة الجزائرية في فترة التسعينيات بكل تناقضاتها.

- إنبناء المتن الروائي للرواية على إيديولوجيتين متصارعتين وهما: الايديولوجيا السياسية البراغماتية السائدة، والإيديولوجيا الإسلاموية البراغماتية المعارضة.

- براغماتية الإيديولوجيتان المتصارعتان.

- اعتماد الايديولولوجيا السياسية البراغماتية السائدة على أجهزة الدولة القمعية لاستئصال الإيديولوجيا الإسلاموية البراغماتية المعارضة لها.

- جنوح الإيدلولوجيا الإسلامية إلى العنف الأعمى كوسيلة موازية للنشاط السياسي ضد الإيديولوجيا السياسية السائدة جعلها تتحول إلى إيديولوجيا إسلاموية.

1-المصدر نفسه، ص 251.

2-المصدر السابق، ص 242.

قائمة المصادروالمراجع:

* المصادر:

-1 عياشي أحميدة، متاهات ليل الفتنة، منشورات البرزخ الجزائر، د ط، 2009.

* المراجع العربية:

-2 إبراهي علي حيدر: التيارات الفكرية الإسلامية وقضية الديمقراطية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط2، 1999.

-3 أبو زكريا يحي: الحركة الإسلامية المسلحة في الجزئر 1978م، 1993 مؤسسة العارف للمطبوعات، بيروت، لبنان، ط1، 1993.

-4 الشاوي توفيق وآخرون: الحركة الإسلامية رؤية مستقبلية، مكتبة مدبولي القاهرة، ط01، 1989.

-5 عياشي أحميدة: الحركة الإسلامية في الجزائر، الجذور، الرموز، المسار، منشورات عيون المقالات مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط 02، 1993.

-6 عيلان عمرو: الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي دراسة سوسيوبنائية في روايات عبد الحميد بن هدوفة، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، ط01، 2001.

* الموسوعات:

-8 لالاند أندريه: موسوعة لالاند الفلسفية، تر، خليل أحمد خليل، ج02، منشورات عويدات، بيروت، ط 02، 2001.

* الدوريات والمجلات:

-9 الطاهر بن عيشة، الإسلاميون وراء العنف وقيادة الفيس ذات نزعة ديكتاتورية، مجلة الوحدة، العدد 538، أكتوبر 1990،

-10 مداس أحمد: الإيديولوجيا وصراع المركز والهامش عند الغربيين، مجلة المخبر، العدد السابع، 2011.

المواقع الإلكترونية:

-11 نبيل فرحات أحمد: ماهي الإيديولوجية أو الإيديولوجية؟

تاريخ النشر: 18/10/2008، تاريخ الزيارة، 07/08/2017 على الساعة 10:00 من موقع http:// hrdixussion.com

-12 هلايلي حنيفي: الحركة الإسلامية في الجزائر قراءة في ثلاثية الدعوة، العمل السياسي، العنف المسلح، تاريخ الزيارة: 01/10/2017 على الساعة: 11:00 من موقع dr.khaled.net



El-Madar
Cognitive Center for Research and Studies algeria

Madarat

Journal of language and literature

Biannual International peer-reviewed journal

Third Édition Aout : 1439/2019





ISSN: 2661-765X
ISBN: Aout 2018